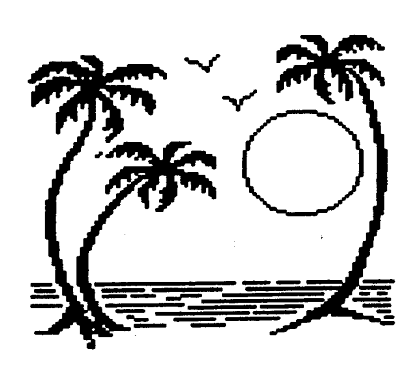
فى الأدب القصصى

بحوث .. ودراسات



دكتور

محمد أبو المجد على

الناشر

مكتبة النهضة المصرية

لأصحابها حسن محمد وأولاده

٩ شارع عدلى باشا بالقاهرة

بسم الله الرحمن الرحيم

في الأدب القصصي

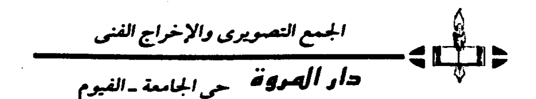
بحوث .. ودراسات

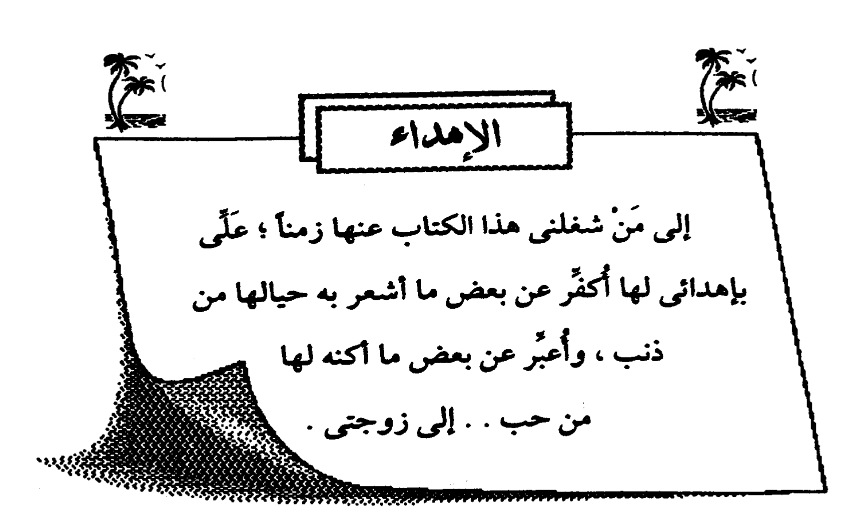
الطبعة الأولى

١٤١٦هـ - ١٩٩٥ م

رقم الإيداع
٩٥/٩٢٩٨

I. S. B.N. 977 - 5690 - 01





الإهداء

إلى مَنْ شغلنى هذا الكتاب عنها زمناً ؛ علّى بإهدائى لها أُكفِّر عن بعض ما أشعر به حيالها من ذنب ، وأُعبِّر عن بعض ما أكنه لها من حب . . إلى زوجتى .

بسم الله الرحمن الرحيم

سبحانك

لا علم لنا إلا ما علمتنا

إنك أنت العليم الحكيم

مقدمة

نحمـدك اللهم حمـد الشاكريـن ، ونصلى ونسلم عـلى المبعوث رحـمة للعالمين ؛ سيدنا محمد ، وعلى آله وصـحبه أجمعين ،والتابعين بإحسان إلى يوم الدين . وبعد :

فهـذه مجموعـة من البحـوث والدراسات فى أدبنـا القصصى ، يـعالج بعـضها مـوضوع النشـأة وما يتصـل به من قضـايا الريادة والمؤثرات الـوافدة والجذور أو الأصـول ، ويجىء بعضهـا الآخر تطبـيقا لواحد مـن الاتجاهات الروائية السائدة فى العصر الحديث .

البحث الأول : « فن المـقامة وأثرها فى نشـأة القصة الحديثـة » محاولة للتأصيل ، عرّفنا خلالها بالمقامة لـغة واصطلاحاً ، والعناصر التى تقوم عليها من ناحية الشكل والمضمون ، وما طرأ عليها من التطور عبر التاريخ ، ومدى إمكانية إدراجها فيما يُسـمى بـ « الأدب الهادف » ، وعلاقتها ـ وهو الأهم ـ بالقصة . ووضـعنا مجموعة من الاعـتبارات يمكن فى ضوئها اسـتجلاء تلك العلاقة بشكل أكثر دقة ، وقررنا فى الختام أن المقامة ـ على الرغم من اقترابها من القـصة القصـيرة على وجه خـاص ـ فن قائم بـذاته ، له أصوله وكـيانه الخاص ، وأنـها ـ علـى الرغم من تطـورها بالقـياس إلى غـيرهـا من ألوان القصص فى تراثنا ـ ليست قصة بالمفهـوم الدقيق لهذه الكلمة . لكنها ـ على أية حال ـ قـد تكون بصورتها التى وصـلت إليهـا على يد أعلامها المحدثين كالمويلحى الحلقة الأخيرة التى انبثقت عنها القصة العربية ، أو تكون فى الأقل أحد الينبوعـين الرئيسين لها . وفى هذا تخفيـف من غلواء الرأى الذى يزعم قائلـوه أن الفضل الأول والأخيـر فى نشأة هذا الـفن إنما يرجع إلى اتصـالنا بالغرب وإلى أوربا وحدها .

ويسير البحث الثانى : « من التراث العربى القديم : السير الشعبية » فى الاتجاه نفسه ؛ فيولى تلك الصورة من صور الأدب الشعبى التى عرفها تراثنا العربى القديم نوعاً من الاهتمام ؛ لما لها - فى رأى الباحث - من أهمية ونحن بصدد البحث عن الجذور . وغنىٌّ عن الذكر أن تراثنا الشعبى لايزال بحاجة إلى المزيد من الجهود التى - ربما - لو تضافرت لكشفت عن أشياء جديدة قد تفيد فى إماطة اللثام عن الغموض الذى لايزال يكتنف - فى تصورى - مشكلة النشأة . وقد وقفت فى هذا البحث مع عدة نماذج ؛ هى بالتحديد : سيرة عنتر ، وذات الهمة ، والظاهر بيبرس ، ثم سيرة بنى هلال . وسجلتُ عدة ملاحظات حولها ؛ منها كونها ثمرة أجيال متعاقبة لاجيل واحد ، وأنها قد أُعيد بناؤها - وهو مانظنه - مرات ، ومراعاتهم فى تأليفها لمقتضى الفن لا التاريخ - على الرغم من استمدادهم منه واتكائهم أصلاً عليه - مما باعد بينها وبين الحقيقة والواقع . فشخصية عنترة - على سبيل المثال - كما تصوره السيرة يختلف تماما عن عنترة الذى نعرفه ، والذى كَوَّنا معرفتنا عنه من دراستنا لما صح لنا من شعره ومن الأخبار الموثوق بها ، لقد تحوَّل فى السيرة إلى أسطورة أو خرافة تشبع حاجات الأمة - فى عصور القهر والاستبداد - إلى البطل المثالى الذى يخلصها مما هى فيه من قهر وذل ، وأشرنا - فيما أشرنا - إلى اتكاء هذه السير على عناصر متعددة من عناصر القص ، وأنها تقترب من الملاحم - وقد اعتبرها بعض الدارسين ملاحم بالفعل - وتنفي ماقرره بعض المستشرقين وسار على أثرهم فيه جماعة من أن العرب يميلون بطبيعتهم إلى التجريد ولاينزعون - على اعتبارأنهم من الساميين - إلى التجسيم ، وأن البيئة التى عاشوا فيها لم تمنحهم - بظروفها الضيقة المحدودة - القدرة على الابتكار ، فلم تظهر من ثم لديهم - حسب هذا الزعم - فنون كالملاحم والقصص . وهو زعم تبين لنا - خلال هذا البحث - زيفه وحيفه ومدى شططه وابتعاده

عن الصواب . ولفتنا إلى أن هذه السير ـ وهى تشكل نمطاً متطوراً من أنماط القص فى تراثنا ـ كانت تحمل فى طياتها بذوراً للقصة الحديثة ، فلم تولد هذه الأخيرة من فراغ . بل ذهبنا إلى ما هو أبعد من ذلك حين افترضنا إفادة الغرب من بعض هذا التراث حين تُرجمت إليهم أعمال كـ « ألف ليلة وليلة » و « كليلة ودمنة » ، فيكون للعرب ـ خلاف ما هو معروف ـ دور فى نشأة القصة الحديثة .

وجعلتُ البحث الثالث : « القصة القصيرة قبيل نشأتها : محاولات على الطريق » وسيلة لإضاءة السبيل ،ولتتضح أمامى الرؤية فيما يتعلق ـ مرة أخرى ـ بقضية النشأة ، وخصصت القصة القصيرة هذه المرة ، فوقفت على محاولتين ـ أرى أنهما أقرب المحاولات ـ لنشأة هذا الفن فى أدبنا ؛ الأولى لصالح حمدى حماد فى مجموعته « أحسن القصص » ، والثانية للمنفلوطى فى « العبرات » . وسجلت لكلٍّ منهما ما يُذكر له ومايؤخذ عليه ، فى محاولة من جانبى لتقييم هاتين المحاولتين واستنباط خصائص كل منهما والاتجاه الذى يظللهما والمؤثرات العامة والخاصة فيما خلّفه هذان العلمان .

أما البحث الرابع : « محمد تيمور ونشأة القصة القصيرة فى مصر » فقد خصصته لهذا الكاتب الذى أعتبره ـ كما اعتبره آخرون غيرى من قبل ـ الرائد الأول للقصة القصيرة فى مصر ؛ لا على اعتبار أنه صاحب أول قصة قصيرة ـ وتلك مسألة قد دار حولها جدل كبير ـ فحسب ، وإنما لأسباب أخرى عديدة ترشحه لتلك الريادة فى رأيى ؛ منها وعيه بالقصة القصيرة ، وقصده إلى كتابتها قصداً ، واحتذاء آخرين له واقتداؤهم به وسيرهم على أثره واقتفاؤهم لخطاه ، وتفوقه فنياً ، وسبقه زمنياً بنشر مجموعة متتالية لاقصة واحدة مفردة ، وإيمانه بهذا النوع من الأدب ودفاعه عنه وتقريب بعض أعمال رواده فى الغرب ـ كـ « موباسان » وكان قد اطلع على قصصه وتأثر به تأثراً

شديداً ـ عن طريق التعريب ، ودعوته ـ فى وقت لم يؤلف فيه كما قيل هذا النداء ـ بأدب مصرى أصيل يعبر عن البيئة المحلية ويستمد من الواقع المعاش ، وتطبيقه لما نادى به ونقده لغيره على هذا الأساس . وقد فصلنا القول فى هذا كله ، وحللنا بعض أعماله ، ووقفنا مع قصته « فى القطار » على اعتبار أنها تمثل علامة بارزة فى تاريخ القصة القصيرة وقفة خاصة ، وأبَنَّا ـ فيما أبنا ـ خصائصه وسماته والعوامل التى ساعدت على تشكيل شخصيته ، وتأثره بالدعوة الإصلاحية التى سادت عصره ، والاتجاه الواقعى الذى يظلل أدبه .

ويجىء المبحث الأخير نموذجاً تطبيقياً للتيار الرمزى فى القصة العربية الحديثة ، من خلال تحليلنا لعمل ـ نرى أنه ـ من أنضج أعماله ؛ وهى قصة «الواجهة » للدكتور يوسف عز الدين عيسى ، التى نشرت ـ للمرة الأولى ـ فى مصر سنة ١٩٨١م . وقد تتبعت خصائص هذه الاتجاه فى عدة محاور ؛ منها مايتعلق بالزمان والمكان والشخوص وتعدد وجهات النظر والغموض والإبهام والإيحاء باللغة وتمزق عالمها بين المثالية والزيف . ووقفت على مافيها من رموز جزئية وإسقاطات على الواقع ، ونقد غير مباشر لأوضاع اجتماعية وسياسية ، وطرح لمجموعة من الآراء والتصورات حول حقيقة الإنسان وعلاقته بالخالق والغاية من وجوده ومصيره والعالم الآخر والحياة والموت . وأشرت إلى تأثر الكاتب ـ على المستويين الفكرى والفنى ـ ببعض الكتاب العالميين ؛ كـ « ديستوفسكى» .

فإن أك قد وُفقت فمن الله ، وإن تكن الأخرى فحسبى أننى حاولت ، ولم أدخر فى سبيل هذه المحاولة جهداً أو وسعاً .

والله الموفق والمستعان.

د . محمد أبوالمجد على

فن المقامة وأثرها فى نشأة القصة الحديثة

يرجع تاريخ المقامة فى الأدب العربى إلى القرن الرابع الهجرى ؛ حيث ظهرت فى صورتها المكتملة على يد بديع الزمان الهمذانى رائدها الأول فى عرف القدامى والمحدثين . بيد أن مقامات البديع قد سبقت ـ شأن كل فن ـ بمحاولات هى فى تصورنا أقل نضجاً ،أو أولية بتعبير أدق ، لم تتضح فيها أصول المقامة كما اتضحت على يديه . فكانت هذه المحاولات بمثابة البذور ـ أوالجذور إن شئت ـ أو الإرهاصات الممهدة لهذا الفن.[١]

والمقامة تطلق فى الأصل على المجلس ، ثم سمى بها مايُحكى فيه . ويقوم الشكل الفنى لها « على حادثة قصيرة يتخللها حوار ، وتقص مغامرة يرويها راوٍ عن بطل ، ويصف تنقلاته ومشاهداته وأعماله ، ويحكى أقواله، كل ذلك فى أسلوب جزل أنيق مسجوع ».[٢]

والموضوع الغالب على مقامات البديع- ثم الحريرى من بعده- هوالكدية، لذا فقد اعتبر أحد الباحثين المعاصرين هذا الموضوع ضلعاً من الأضلاع التى تقوم عليها المقامة ـ وهى أربعة أضلاع عنده ـ وجعلها خصيصة لازمة ، على الرغم من تخلى بعض المقامين القدامى ؛ كالزمخشرى والسيوطى ، وكثير من المحدثين عنها.[٣] . ولعل بروز هذا الموضوع فيما خلفه الرائدان

---

١ ـ منها محاولة ابن دريد ، وقد أشار إليها الحصرى فى كتابه زهر الآداب جـ١ ص٢٧٣ واعتبرها أساساً لما كتبه بديع الزمان ؛ حيث عارضه فيها . وهى أحاديث متفرقة تبعثر بعضها فى كتاب الأمالى لأبى على القالى ، وعددها ـ كما يذكر الحصرى ـ أربعون .

٢ ـ القصة القصيرة فى مصر منذ نشأتها حتى سنة ١٩٣٠ ـ عباس خضر (الدار القومية للطباعة والنشر ـ القاهرة سنة ١٣٨٥هـ ١٩٦٦م) ص ١٧.

٣ ـ د . محمد رشدى حسن فى كتابه : أثر المقامة فى نشأة القصة المصرية الحديثة (الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة سنة ١٩٧٤م) ص٢١.

الكبيران يرتبط على نحو مابظروف عصريهما ؛ فقد انتشرت فيهما الكدية ، واتسع البون بين الأغنياء والفقراء ، وتردت الأحوال الاجتماعية بتردى النظامين السياسى والاقتصادى معاً ، وظهرت طائفة من الطبقة الدنيا تسعى للحصول على لقمة العيش بالتسول والاحتيال.

ويرى الدكتور نورى جعفر - خلافاً لما ذهبنا إليه - أن ظاهرة الكدية بشكلها الذليل المتلون - حسب تعبيره - كما ظهرت فى بعض مقامات الحريرى ؛ كالمقامة الثانية (الحلوانية) والتاسعة والأربعين (الساسانية) ، ظاهرة اجتماعية غريبة عن المجتمع العربى «لأنها تتنافى والإباء أوالشمم الذى يتصف به العربى ، بصرف النظر عن منزلته الاجتماعية الفعلية . وهى ظاهرة اجتماعية دخيلة أو وافدة امتهنتها الفئات الاجتماعية الواطئة غير العربية الأصل ، زعمت - على مايقول بعض الرواة - أنها منحدرة من سلالات عريقة غير عربية أزرى بها الدهر نزحت إلى مركز الخلافة الإسلامية بعد أن اعتنقت الإسلام ».[1]

وأياًما كان الأمر فقد شاع هذا الموضوع فى مقامات الأقدمين ، وغلب على غيره من الموضوعات ، وظلت صورته واضحة فى مقامات اليازجى من المحدثين ، حتى عُدَّت ركناً من الأركان الرئيسة التى تقوم عليها المقامات من ناحية المضمون ، وهو فى الحق ركن غالب لاعام ؛ لتخلى بعض المقاميين عنه كما أشرت .

أما الركن - أوالضلع - الثانى فيتصل هذه المرة بالشكل ؛ وهو التزامهم للسجع والمحسنات البديعية ؛ فقد طبعت المقامة بهما منذ نشأتها الأولى ،

١ ـ مع الحريرى فى مقاماته (دار الشئون الثقافية العامة ـ بغداد سنة ١٤٠٦هـ ١٩٨٦م) ص ٣٦ .

وظل هذا التقليد سائداً حتى عصرنا الحديث ، على تفاوت - فى الحق - بين الكتاب . وقد ربط غير دارس بين هذه الخصيصة وطبيعة العصر الذى نشأت فيه المقامات ؛ يقول الدكتور محمد رشدى حسن : «والحق أن نشأة المقامة فى القرن الرابع الهجرى هو الذى طبعها بطابع عصرها ؛ ولاتعرف المقامة كمقامة (كذا) إلابالتزامها للسجع والمحسنات البديعية ».[1] ويقول الأستاذ عباس خضر : «على أن ذلك - أقصد العناية الزائدة بالمحسنات والشكل اللغوى - كان طابع العصر فى الأدب بو جه عام ، فلم يكن مقصوراً على المقامات».[2]ويقول الدكتور نورى جعفر - وحديثه يتعلق بالحريرى الرائد الثانى لهذا الفن ، والعصر الذى عاش فيه وهو القرن السادس الهجرى - : « يبدو أن ولع الحريرى بأسلوب التعبير وبراعته اللغوية الفائقة وقدرته العجيبة على التلاعب بالألفاظ وغزارة مفرداته اللغوية طغت جميعها على محتوى آرائه الاجتماعية البالغة الأهمية بنظرنا وحجبت ذلك المحتوى (الاجتماعى والسايكولوجى العميق) عن أنظار القراء وعى أنظار شارحى المقامات (وهم أدباء فى الأصل) على حد سواء فأسدلت على ذلك المضمون (الذى هو فى الأساس الغرض الذى يسعى الحريرى نحو تحقيقه)غطاء كثيفاً من التعابير الرقيقة المترفة الأنيقة بحيث أصبح الغطاء اللغوى الكثيف يبدو للسطحيين كأنه الذى يرمى الحريرى إليه . ويلوح أيضاً بنظرى أن براعة الحريرى اللغوية التى استلزمتها ظروف مجتمعه آنذاك هى التى دفعته إلى استخدام ألفاظ نابية (بمقاييسه ومقاييس غيره أيضاً) فى بعض مقاماته . . . ويبدو أن غرضه الرئيس هو التعبير عن تضلعه باللغة ورده الضمنى على الذين يزعمون بأن

---

١ - أثر المقامة فى نشأة القصة المصرية الحديثة - ص٢٠ .

٢ - القصة القصيرة فى مصر - ص ١٩ .

المتضلعين في اللغة قد انتهى أمرهم في القرن العاشر ولم يحل محلهم أحد»[1].

ويجيء الراوي والبطل ركناً - أوضلعاً - ثالثاً ؛ فلكل من هؤلاء المقاميين الذين عرفهم تاريخ الأدب العربي راوية وبطل ، يتكرران في كل مقامة ، ويمثلان نوعاً من الربط أوالوحدة ؛ فبهما تنتظم المقامات وتبدو كعقد واحد يمسك حباته سلك رفيع يحول بينها وبين الانفراط .

والراوي في مقامات البديع هو « عيسى بن هشام » ، والبطل هو « أبوالفتح الإسكندري» . وعند الحريري « الحرث بن همام » و« أبوزيد السروجي » . وعند السيوطي «هاشم بن القاسم » و «أبوبشر» . واليازجي «سهيل بن عباد» و«مأمون بن خزام » . والشادياق « الهارس بن هشام » و«الفارياق » . والمويلحي «عيسى بن هشام » و«أحمد باشا المنيكلي » . . . وهكذا . فلكل مقامي راوية قد يمثل الكاتب نفسه ، وشخصية رئيسة هي شخصية البطل . وقد يشارك الراوية البطل في الأحداث ولايقف دوره عند مجرد السرد أوالوصف أوالتعليق - وهي الوظائف الثلاث الرئيسة المنوطة به - كما في مقامات المويلحي «حديث عيسى بن هشام » وقد سماها باسمه . وقد يقوم بدور البطل - وإن قل هذا الصنيع - وهو ملاحظ في بعض مقامات البديع[2].

وفكرة الراوي - أوالرواية عن شخص محدد - هي في ذاتها فكرة

---

١ ـ مع الحريري في مقاماته ـ ص ٦٩ ، ٧٠ . والقرن العاشر بالتأريخ الميلادي ، وهو يقابل القرن الرابع الهجري عصر النشأة ؛ حيث عاش الهمذاني . فكان الحريري كان يضع نصب عينيه الهمذاني وبراعته في هذا الجانب فحاول أن يضارعه .

٢ ـ ومنها المقامة الغيلانية والحلوانية والصيمرية . أثر المقامة في نشأة القصة المصرية الحديثة ـ ص١٩ .

إسلاميـة اتبعها المحدِّثـون فى نقلهم للحديـث ، وتأثربهم الإخباريون فـيما نقلـوه مـن أخـبار . وقـد كان حـرص هؤلاء وأولئـك - أعنـى المحدثـين والإخباريين - على الصحة والتوثيـق وإبراء الذمة وراء وجود مايعرف بالسند - وهو سلسـلة الرجال الموصـلة إلى المتن - وينتـهى كل سند بشـخص هو الراوى الأصلى لـلحديث أوالخـبر. فهل تـأثر المقامـيون بهم فى هـذا الشأن فابتكروا من ثم شخصية «الراوى» حتى صارت تقليداً متبعاً فى كل المقامات ؟ ربما ، لكـنهم علـى أية حال قـد استبـدلوا بالـسند شخـصاً واحـداً ، وهذا الشـخص - فى الأغلب الأعم - وهـمىّ لاوجود له أوهـو من ابتكار خـيال صاحبه ومن بنات أفكاره . ويلاحظ الدكتـور محمد رشدى حسن أن اختيار اسم الراوية - وكذا البطل - إنما يخـضع «لعامل رنينه فى الأذن» ذلك الرنين « الذى يهيئ له أن يكون سهل الحفظ»[١].

ويتخذ البطل فى تلك المقامات أشكالاً مـتعددة ويظهر فى أحوال مختلفة و «قد يكون ناقداً اجـتماعياً أوسياسـياً أو أدبياً أولغوياً ، ولكنه دائمـاً محتال متسول ، يحصـل على المال بالخداع والحيلة ليوفر لنفسـه المتعة واللذة ، وهو دائماً أديب بليغ حاضر البديهة يرتجـل الكلام المطابق لمقتضى الحال ، منثوراً ومنظوماً، ويستشهد بالمأثورات من آيات وأحاديث وحكم وأمثال وأشعار».[٢] وهو «فى معظم المقامات محتال يمتاز بسرعة بديهته وسعة علمه ويشبه الزئبق فى عدم استقراره فى مكان واحد ».[٣] واقرأ إن شئت ماأورده الهمذانى من شعر على لسان بطلـه لتعلم إلى أى حد كان يستخف بغيره ويسـتبيح لنفسه

١ ـ أثر المقامة فى نشأة القصة المصرية الحديثة ـ ص ١٩ .

٢ ـ القصة القصيرة فى مصر ـ عباس خضر ـ ص ١٧ .

٣ ـ أثر المقامة فى نشأة القصة المصرية الحديثة ـ د . محمد رشدى حسن ـ ص١٩ .

كل ألوان التلون والاحتيال . يقول فى المقامة القريضية :

« ويحك هذا الزمانُ زُورُ فلا يَغُرَّنك الغـــرورُ

لاتلـتـزم حـــالةً ولـكنْ دُرْ بالليالى كما تدورُ » .

فمادام الزمان زمان زور كـما يصفه ، ومادامت الليالى تتـقلب بنا فيه ، فلا أقل من أن ندور ونتقلب مثله ونتخذ لكل موقف مايليق له من الثياب ؛ كالحربـاء وهى تغير لـون جـلدتها . ويقـول فـى المقـامة الأزاذية مؤكـداً المعنى نفسه :

« فقَضِّ العمرَ تشبيهاً على النَّاس وتمويها

أرى الأيَّـــامَ لا تَبقَى على حالٍ فَأحكيها

فيـــومـاً شرُّها فِيَّ ويومـاً شرِّى فيها » .

ويجىء على لسانه فى المقامة الحمدانية :

« ساخفْ زمانك جداً إنَّ الزَّمانَ سَخِيفُ » .

وهذه الشخصـية التى ابتكرها الهمـذانى - محاكياً بهـا أنماطاً من سلوك بعض الأشخاص التى يعج بها عصره - ظـلت هى النموذج المتبع فيما تلاه ؛ فحاكاه الحريرى وسائر أصحاب المقامات . اللهم إلا فى حالات قليلة نادرة ، كنا نرى البطل فـيها متصوفاً ؛ كمـا عند السيوطى فى بعض مقـاماته وأحمد عبد اللطيف البربير . ويمكن إدراج هذا الفن - فـي جملته - ضمن ما نسميه اليـوم بالأدب الهـادف ، علـى الـرغم مـن تلك الدعـوة الظـاهرة للتـلون والاحتيـال والتى تجىء أكثر مـا تجىء على لسان البطـل ويعبر عنهـا بشكـل واضـح سلـوكـه وفعله ؛ فالشر ههنا إنمـا يجىء كما يقـول الحـريرى نفسه

للتنبيه عليه.[١] فإذا أخذنا مقاماته نموذجاً وجدنا الإنسان فيها « ممثلاً بالحارث ابن همام تارة وبأبى زيد السروجى تارة أخرى مع تناقض فى السلوك بين الشر والخير أو بين الواقع الفاسد الذى يعبر عنه السروجى وبين ما ينبغى أن تكون الحياة عليه كما يبدو ذلك عند الحارث بن همام - أقول وقد ظهر الإنسان أثناء تلك الحركة كأنه جزء لا يتجزأ من تلك الحركة التى تمثل حالة المجتمع آنذاك ، وهذا يعنى بعبارة أخرى أن الحريرى الذى تقمص شخصية الحارث بن همام كان يسعى بشكل لا يعرف الكلل أو اللين أو المهادنة لجعل الإنسان أو الفرد يحتل مكانته المرموقة اللائقة به ، بسعيه الحثيث لاستئصال مفاسد المجتمع التى تبدو مجسدة فى سلوك أبى زيد السروجى . . . وهذا يعنى بعبارة أخرى أن الحريرى كان مولعاً إلى درجة الإفراط بالحركة الديناميكية الصاعدة للحياة والمجتمع والفرد نحو المستقبل الأفضل»[٢].

أما تلون أبى زيد وتدنى سلوكه كما يظهر فى سائر المواقف والأحوال «فيعبر بصدق عن رغبة الحريرى فى إثارة مشاعر المقت والشجب عند الناس إزاء ذلك السلوك ، وفى استثارة هممهم للترفع عن الانزلاق إلى

١ - يقول فى ديباجة مقاماته (ص٧) رداً على من عابوه فى إنشائها : « على أنى وإن أغمض لى الفطن المتغابى ، ونضح عنى المحب المحابى ، لا أكاد أخلص من غمز جاهل ، أو ذى غمر متجاهل ، يضع منى لهذا الوضع ، ويندد بأنه من مناهى الشرع . ومَنْ نقد الأشياء بعين المعقول ، وأنعم النظر فى مبانى الأصول ، نظم هذه المقامات فى سلك الإفادات ، وسلكها مسلك الموضوعات عن العجماوات والجمادات ، ولم يسمع بمن نبا سمعه عن تلك الحكايات أو أثم رواتها فى وقت من الأوقات . ثم إذا كانت الأعمال بالنيات ، وبها انعقاد العقود الدينيات ، فأى حرج على من أنشأ ملحاً للتنبيه لا للتمويه، ونحا بها منحى التهذيب لا الأكاذيب ؟ وهل هو فى ذلك إلا بمنزلة من انتدب لتعليم ، أو هدى إلى صراط مستقيم »؟

٢ - مع الحريرى فى مقاماته - د نورى جعفر - ص ٥٨ ، ٥٩

منحدره».[1] وكانت له فى هذا رسالة ربما لا تقل عن رسالة الكتاب الواقعيين؛ فالقصد من تصوير الشر ليس الشر فى ذاته ، وإنما التحذير منه والحيلولة - قدر المستطاع - دون الوقوع فيه . وهذا يذكرنا بأستاذه بديع الزمان ؛ فهو يقول على لسان أحد شخوص مقاماته : « . . . . وإنما ذكرت هذا ونبهت عليه ليؤخذ الحذر من أبناء الزمان ويترك الثقة بالإخوان الأنذال السفل »[2] .

وهذا الجانب الأخلاقى يتبدى - أكثر ما يتبدى - فى مقامات الزمخشرى وبعض مقامات السيوطى ، إلا أنه يتجه لديهما اتجاهاً وعظياً هو أقرب إلى المباشرة منه إلى الصنعة والفن ، وخاصة الزمخشرى الذى تذكرنا مقاماته بمقامات الوعاظ فى القرن الثالث الهجرى ، وقد نهج نهجه فى هذا الاتجاه شهاب الدين السهروردى وأبو العباس يحيى بن سعيد النصرانى من رجال القرن السادس الهجرى ، وابن الجوزى في القرن السابع، وغيرهم[3] .

ويظهر من ثم الهدف التعليمى . وهذا الهدف لا يقف فى الحق عند إزجاء النصائح والحكم واستخلاص العبر بالقياس على حال الشخوص وتقلب الأوضاع ، وإنما يتعدى هذا كله إلى جانب آخر لا يقل عنه أهمية ؛ وهو الجانب اللغوى ؛ فبعض المقامات تجىء وكأنها متون فى اللغة ؛ بما تحويه من الغريب والأحاجى والألغاز ، وما يتناثر فيها من مسائل النحو والصرف ، وكثرة الاشتقاق والتوليد ، وضروب السجع والبديع . وتذكرنا بعض مقامات الحريرى - وهو من رجال اللغة قبل أن يكون أديباً - بمتون رؤبة والعجاج من رجاز القرن الثانى الهجرى ؛ فهي تسير فى الاتجاه نفسه الذى صارت فيه

---

١ - مع الحريرى فى مقاماته - د . نورى جعفر - ص ٥٦ .

٢ - المقامة الصيمرية . وقد جاءت هذه العبارة فى آخرها على لسان أبى العنبس الصيمرى .

٣ - راجع كتاب « أثر المقامة فى نشأة القصة المصرية الحديثة » ص ٣٦ ، ٣٧.

أراجيزهما على الرغم من كونها نثراً ، ولا نستبعد أن تكون قد اتخذت مادة لتعليم الصبية كما اتخذت تلك الأراجيز .

ويمكن فى ضوء هذا - إضافة إلى ما ذكرناه من طبيعة العصر - تفسير مبالغة قدامى المقاميين وعنايتهم الزائدة بالحلية اللفظية والأسلوب المصطنع . وقد صار المحدثون فى درب أسلافهم ؛ فظهر التكلف ، وحال التقليد بين بعضهم وبين الاهتمام بالمضمون ، أما من أتيح له التخفف من عبء هذا الحرص المبالغ فيه وتلك العناية الزائدة بالشكل كالمويلحي مثلاً فـ « قد استطاع أن ينطلق إلى رحاب أوسع » وأن يخوض « فى مجالات أكثر اتساعاً ، وتمكن من عرض آرائه بحرية ووضوح ».[1] وأدلى بدلوه فى مشكلات مجتمعه ؛ مايتعلق منها بالسياسة أو الثقافة أو الدين أو الأخلاق أو غيرها من المشكلات .

وفى الحق أن معالجة المقاميين لمشكلات مجتمعهم لم يكن شيئاً جديداً ابتدعه المحدثون ، وإنما هو ركن أصيل من أركان المقامة لازمها منذ النشأة ، وهو يرتبط - فى تصورنا - بما ذكرناه من كون هذه المقامات تنتمى إلى ما يسمى بالأدب الهادف ،وأنها تتغيا الجانب التعليمى وتتجه اتجاهاً خلقياً .

ومن المشكلات التى عالجها الحريرى على سبيل المثال - ونجتزئ به عن غيره لضيق المجال [2] - مشكلة النفاق الاجتماعى أو ما يسميه علماء النفس المعاصرون بـ « ازدواج الشخصية » فى سبع مقامات ، يتعلق بعضها

---

١ ـ أثر المقامة فى نشأة القصة المصرية الحديثة ـ د . محمد رشدى حسن ـ ص ٢٠ .

٢ ـ اخترنا الحريرى نموذجاً لأنه أكثر من اتُّهم بالشكلية من بين المقاميين ، ومع هذا تظهر فى مقاماته كل هذه المضامين .



بالوعاظ[1] ، وبعضها بالشعراء [2] وبعضها بطوائف أخرى من الناس [3] ؛ كمن يستغل الصلاة لابتزاز المال ، والحج لتحقيق أغراض لا تنسجم مع جلال المناسبة .

ونراه « يندد ببعض الحكام ويفضح تصرفاتهم الشائنة (المقامة الأربعون التبريزية).أما المقامة الرابعة (الدمياطية) فتعبر عن اختلاف مواقف الناس إزاء المعتدين ، فى حين أن المقامتين التاسعة والأربعين (الساسانية) والخمسين (البصرية) تعبران عن استهجان الظلم والاضطهاد . أما المقامة الثانية (الحلوانية) فتعبر عن الاعتزاز بالحرية الفردية وبالنفور من الاتصال بالولاة »[4] .

ويقف الحريرى مع الأدب والمكانة التى ينبغى أن يكون عليها الأدباء وقفات عديدة ، يدافع فيها عن الأدب فى عصره ، ويرد اعتراض القائلين بأنه « لم يبق أدباء مرموقون فى ذلك الزمان » ويتوجه بالنقد الحاد لمن لا يقدرون رجاله [5].

ويخص العلم كذلك بعدة وقفات ، يطرى خلالها على حملته ، ويحث الناس على طلبه ، ويدعو إلى تجشم الصعاب من أجل الحصول

---

١ ـ الأولى،والثامنة والعشرون،والحادية والأربعون . وهى على الترتيب : الصنعانية والسمرقندية والتفليسية .

٢ ـ المقامة الثالثة الدينارية .

٣ ـ راجع كتاب « مع الحريرى فى مقاماته» للدكتور نورى جعفر ـ ص٩٢ ومابعدها.

٤ ـ مع الحريرى فى مقاماته ـ د . نورى جعفر ـ ص ٩٢ ، ٩٣ .

٥ ـ انظر على سبيل المثال المقامات السابعة عشرة والثانية والعشرين والثالثة والعشرين والرابعة والعشرين والسادسة والعشرين والسادسة والثلاثين والثالثة والأربعين والرابعة والأربعين ، وهى على الترتيب : القهرية ، والفراتية ، والشعرية ، والقطيعية ، والرقطاء ، والملطية ، والبكرية ، والشتوية . وراجع كتاب « مع الحريرى فى مقاماته » ص٩٣ ، ٩٤ .

عليه [١] . وكانت نظرته إلى الوطن نظرة متقـدمة بالقياس إلى عصره ؛ ويمتد الوطن لديه ليشمل كل بلاد المسلمين . من هنا كان تنقل راويه وبطله ، ومن هنا أيضاً كانت دعوته الصريحة لهـجرة المكان إذا ما تعرض المرء فيه للذل أو الهوان ، طالما كانـت تلك الهجرة فى إطار الوطن الأكبـر لا خارجه . يقول فى مقامـته الساسانية - وهى المقـامة التاسعة والأربعون - : « ومـتى نبا بك بلد، أو نابك فيه كمد ، فبت منه أملك ، وأسرح منه جملك ، فخير البلاد ما جملك »[٢].

وتستحق شخصية « القاضى» كما رسمتها ريشته فى أكثر من موضع وقفة خاصة تبرز من خلالها قيمة العدل وما ينبغى أن يكون عليه رجال القضاء من الصفـات والخصال وما هم عليـه بالفعل - أو كانوا عـليه - في مجتـمعه ؛ حيث نقد بعـضهم ، وسخر فى بعض المواقف منهـم ، وأظهرهم فى صورة تثير الضـحك وهم يقعون فى أحابيـل المحتالين وتجوز عليهم حـيلهم أو تميل كفتا الميزان - لسبب أو لآخر - فى أيديهم مع ما يترتب عليه من الظلم[٣] .

من هذا كـله - وغيره بـالنسبـة لباقى المـقاميـين - ربط غير واحـد من الدارسين بين المقامات - على قدمها - والأدب الواقعى ؛ من حيث التشابه لا

---

١ ـ مع الحريرى فى مقاماته ـ د . نورى جعفر ـ ص٧٣ .

٢ ـ يقول الدكتور نورى جعفـر معلقاً على هذا النص : «ودعوته هذه ينبغى ـ بنظرنا ـ ألا تـفسر بأنها تتنافر مع الوطنية والانتماء ؛ لأن التنقل المعبر عنه هنا يجـرى ـ كما تدل القرينة التاريخية عليه ـ داخل الأرض العربية الإسلامية الشـاسعة نفسها لا خارجها أو على حسابها . وقد لـوحظ ذلك أيضا بالفعل فى تنقل أبى زيد السروجى نفسه » . مع الحريرى فى مقاماته ـ ص٧٣.

٣ ـ انظر على سبيل المثال المقامات الثامنة والتاسعة والعاشرة والسابعة والثلاثين والأربعين والخامسة والأربعين وهى على الترتيب : المعرية ، والإسكندرية ، والرحبية ، والصعيدية ، والتبريزية ، والرملية .

الانتماء ؛ فالواقعية من التيارات الأدبية الحديثة ولها جذور فلسفية واجتماعية تختلف كثيراً عن الظروف التى نشأت فيها المقامات ، غير أن بينهما وبحق أوجه شبه فى بعض النواحى لايمكن إنكارها بحال؛ كتلك التى أشرنا إليها من الارتباط بالمجتمع - ذلك الارتباط الحميم - ومعالجتهم لبعض مشكلاته وقضاياه .

وممن لاحظ هذا الارتباط - وربط فى ضوئه بين الواقعية والمقامات - الدكتور محمد رشدى حسن ، والدكتور نورى جعفر . يقول الدكتور محمد رشدى حسن : « . . . ومن كل مقامات بديع الزمان يظهر لنا مقدار تعقد الحياة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية تعقيداً مكن لفوارق الطبقات أن تنمو وتزداد ، فكثر الفقر المدقع فى ظل الغنى المفرط ، فوجدت طبقة اللصوص والمكدين والشحاذين مما عبرت عنه هذه المقامات أصدق تعبير . . . كان العصر عصر القلق وعدم الاستقرار والفتن والحروب والمكائد والاحتيال والتكلف ، فجاءت المقامات صورة صادقة معبرة عن هذا كله ، وأدى الأدب النثرى بجانب الأدب الشعرى رسالته فى الحياة . ونحن لا نزعم أن المقامات بلغت القمة فى التعبير والتصوير ،بل نقول فقط إنها أول صورة نثرية عبرت عن المجتمع بألوانه فى هذه الأعصر فلم يدانها فن نثرى آخر من رسائل أو خطب فى رسم هذه الصورة لحالة العصر ؛ فكانت المقامة هى المرآة للحياة ، نجد فيها تعقيداً لغوياً يعبر عن التعقيد السائد فى المجتمع ، ونجد تكلفاً فى الإكثار من المحسنات البديعية(يعبر) عن روح التكلف وعدم الاكتفاء بالمحدود فى حياة السكان ،ونجد السخرية اللاذعة من بين السطور تعبيراً عن الألم الذى ساد طبقات المجتمع من جراء الفوضى التى كانت سائدة وذلك حين تسلط الأتراك وغيرهم على العرب ، وكذلك نجد أن النفاق فى حياة

بطل المقامات يعبر عن نفاق المجتمع كله حاكمه ومحكومه »[١] .

ويقول الدكتور نورى جعفر : « وهناك على ما أرى أوجه شبه كبيرة وكثيرة أيضاً بين مقامات الحريرى وبين الأدب الواقعى الأوربى فى القرن التاسع عشر من جهة وبين الأدب الواقعى الاشتراكى فى الاتحاد السوفيتى من جهة أخرى مع مراعاة الخصائص المحلية المختلفة وظروف المجتمع العربى الإسلامى فى القرن الحادى عشر وظروف المجتمع الأوربى فى القرن التاسع عشر فى حالة الأدب الواقعى الغربى من جهة وظروف مجتمع الحريرى فى القرن الحادى عشر الميلادى والمجتمع السوفيتى فى هذا القرن الذى نعيش فيه من جهة أخرى »[٢] . ويمثل بـ « تشارلز ديكنز » مكتفياً به عمن سواه . وقد سبقت الإشارة إلى أن الحريرى قد رصد الشر وصوره من أجل التنبيه عليه والتحذير من الوقوع فيه ، وهو ما علق عليه الأستاذ عباس خضر بقوله : « وهذا يماثل ما صرح به كتاب الواقعية فى الغرب ؛ إذ قال « إميل زولا » إنه إنما يصور الشر ليدق ناقوس الخطر للمجتمع كى يتلافى إنتاج مثله ، وقال «بلزاك » إن له من وراء تصوير صنوف الشر مثالية لا تقل مكانة عن أحلام

---

١ ـ أثر المقامة فى نشأة القصة المصرية الحديثة ـ ص ١٧ ، ١٨ .

٢ ـ مع الحريرى فى مقاماته ـ ص٦٥ . ويقول فى موضع آخر (ص ٢٦، ٢٧) : «لقد كان الحريرى أديباً تقدمياً ملتزماً من الناحيتين الاجتماعية والأيديولوجية ومن الناحية الفنية الجمالية اللغوية . أى أنه بنظرنا أديب ملتزم من ناحية محتوى أدبه ومن ناحية أسلوب التعبير . فقد كان ملتزماً (من حيث المحتوى الاجتماعى) بمبدأ العدالة الاجتماعية وملتزماً أيضاً باستهجان الظلم والاضطهاد . وكان ملتزماً (من ناحية التعبير) بكل ما هو أنيق وجميل من حيث الألفاظ المترفة المنتقاة ومن ناحية انتظامها فى العبارات والفقرات والمقامات . وكان ملتزماً أيضاً إزاء تمجيد كل ما هو جميل ونظيف فى علاقات الناس الاجتماعية وتصرفاتهم من جهة أخرى وإزاء شجب كل ما هو قبيح وناب فى حياة الأفراد وفى ارتباطاتهم الاجتماعية من جهة أخرى » .

الرومانتيكيين فى أدبهم »[1] .

تبقى مسألة أخيرة تتعلق هذه المرة بمدى العلاقة بين المقامة والقصة ، وهى مسألة غير جديدة ؛ فطالما أثيرت من قبل ، ودار حولها جدل كبير . فعلى حين يعتبر بعض الباحثين - وهو الرأى الأكثر شيوعاً فى حقل الدراسات الأدبية والنقدية الآن - القصة بأنواعها فناً جديداً ويقولون إنها ثمرة من ثمرات العصر الحديث ومعطى من معطيات الحضارة الغربية على وجه الخصوص وإن المقامة بالتالى لا تمت إليها بصلة حتى وإن تشابهت معها فى بعض الأصول ، يرى آخرون ـ وربما كان هذا الرأى وهو مبالغ فى بعض جوانبه رد فعل للرأى الأول - أن المقامة قصة ، وأن تراثنا العربى قد عرف هذا الفن - فن القص - قبل الغرب بكثير ،وأن أنماط القص فيه متعددة . ويعدون المقامة نمطاً متطوراً أو نموذجاً من نماذجه الرفيعة ،ويولونها من ثم اهتماماً خاصاً كلما أثير هذا الموضوع أو تعرض أحد منهم له .

وبين الرأيين - على تباعدهما - تتدرج آراء أخرى ، يقترب بعضها من هذا الرأى ، وبعضها الآخر من ذاك ،ولكلٌ أدلته التى يدعم بها وجهة نظره.

ويستحق هذا الموضوع فى ذاته بحثاً مستقلاً ؛ تناقش فيه الآراء بشىء من الحيدة والدقة والموضوعية ، ولا يُكتفى فيه بالنظر وإنما يُدعم القول بالتطبيق . ووقفتنا ههنا لا تتسع لهذا كله ، لكننا على أية حال ، وفى محاولة للوصول إلى رأى نرتاح إليه من بين هذه الآراء ، ولوضع نقاط - قد نستطيع وضعها - فوق بعض الحروف ، وإضاءة - من ثم - الطريق لمن يسير بعدنا فى هذا الدرب الشائك الطويل ، نسجل هذه الملاحظات :

---

١ ـ القصة القصيرة فى مصر منذ نشأتها حتى سنة ١٩٣٠ ـ ص١٨ .

١- ليس للقصة مفهوم فنىّ واحد ، وإنما تعددت مفاهيمها بتعدد الاتجاهات والتيارات التى ظهرت فيها والنقد الذى واكبها ، ولاتزال هذه المفاهيم حتى الآن - وسوف تظل بمشيئة الله مستقبلاً - فى تغير ؛ بما يطرأ على القصة نفسها من التطور والتجديد .

٢- وعلى الرغم من هذا فللقصة أصول - وإن كنا على يقين أن التطور الهائل الكبير قد نال منها بل زحزح بعضها - يمكن فى ضوئها النظر إلى المقامات وغيرها - مما خلفه التراث - لنرى مدى توافر هذه الأصول بها ، وبالتالى مدى قربها أوبعدها عن فن القص .

٣- احتمال تأثر جيل الرواد العرب بتراثهم هو أقرب فى الحق من القول بتأثير حضارات أخرى فيهم ، وإن كان أحدهما لايمنع الآخر ولايحول دون وجوده . فتأثرهم بالمقامات وغيرها وارد ، مع الاعتراف بتأثير الغرب عن طريق الترجمة ووسائل أخرى كالاتصال المباشر.

٤- وقد ظهر أثر المقامات فى قصص الرعيل الأول من جيل الرواد ، فى أساليبهم - حيث ظل بعضهم يتقيد بالسجع ، ولم يتخلص آخرون تخلصاً تاماً منه ولامن ثقل غيره من المحسنات - وفى البناء المتكئ على الراوى ، والسرد ، والتدخل أحياناً بالتعليق أو الوصف ، والتحليق مع الخيال . وقد ظلت من ناحية المضمون فكرة القصاص أوالجزاء ماثلة فى كتابات كثير منهم، وتَدَخُّل (الصدفة) فى حل المشاكل والأزمات حلاً يريح الكاتب والقارئ معاً كلما تعقدت الأمور وتشابكت أطرافها واستعصت عن حل منطقى مستساغ . وكذا القدر أوالعناية الإلهية فى بعض الأحيان .

٥- لاينبغى أن يُكتفى فى إطار المقارنة بالمقامات القديمة - كمقامات

الهمذانى والحريرى - بل تقتضى المقارنة العادلة أن نسير مع المقامة حتى آخر مراحلها ، ونرصد ماأضافه كل مقامى مما يمكن أن يحسب له في الاقتراب بها من القصة ذات الأصول الفنية التى يعزون نسبتها للغرب. وقد قام أحد الباحثين بمحاولة جادة فى هذا الشأن [١]، لكنها لاتكفى فى تصورى ؛ لاتكائها على التاريخ أكثر من اتكائها على التحليل والنقد . وقد رصد فيها لأحمد عبداللطيف البربير تشخيصه للفكر والخيال وعناصر الطبيعة كالماء والهواء ، وتحرره من الركاكة اللفظية ومن الإغراق فى المحسنات.[٢] ولعبد الله فكرى اتكاءه على الرمز والتجوال فى عالم الباطن ؛ حيث العقل والهوى والبصيرة شخوص تتحرك وتتحاور وتحتكم فيما بينها .[٣] ولليازجى تعدد الشخصيات مما أكسب مقاماته مرونة وحركة وصبغ حوادثها بصبغة فيها شىء من الجاذبية والتشويق .[٤] وذكر أن المويلحى قد ضخم حجم المقامة «وجعل الشكل متسعاً للأحداث الكثيرة التى تلاحقت فى حديثه وتجمعت فيه».[٥] ونسب إليه وإلى معاصر له - هو محمد لطفى جمعة - أنهما قد تحولا بالمقامة فعلاً إلى قصة ، فنشأت القصة على أيديهما منبثقة عن المقامة فى طورها الأخير . وهى نتيجة ، ينبغى أن توضع فى الحسبان عند دراستنا لهذا الموضوع ، وينبغى أيضاً أن تحسب له .

---

١ - دكتور محمد رشدى حسن فى «أثر المقامة فى نشأة القصة المصرية الحديثة » . وهى رسالة ماجستير أشرف عليها الدكتورة سهير القلماوى ثم نشرت فى كتاب تحت العنوان نفسه .

٢ - أثر المقامة فى نشأة القصة المصرية الحديثة - ص ٦٨ ، ٦٩ .

٣ - أثر المقامة فى نشأة القصة المصرية الحديثة - ص ٨٤ ، ٨٥ .

٤ - أثر المقامة فى نشأة القصة المصرية الحديثة - ص٩٤.

٥ - المرجع نفسه ص١٦٨ ، ١٦٩ .

٦- ويحسب له كذلك ما لاحظه - وهو محق فيه إلى حد بعيد - من أن «أول عهدنا بالقصة الحديثة كان بالقصة الرومانتيكية حين ترجم الطهطاوى وقائع تليماك وحين ترجم محمد عثمان جلال الأمانى والمنة فى حديث قبول وورد جنة . لكن حين خضنا ميدان التأليف القصصى كان أول ما ألفناه هو القصص الواقعية المتمثلة فى حديث عيسى بن هشام للمويلحى وقصص محمد لطفى جمعة وقصص محمد تيمور ». [١] فهل هناك علاقة بين اتجاه هؤلاء الرواد نحو الواقعية وما اتسمت به المقامات ، فنرى من ثم - كما رأى - « أن تراثنا القديم من المقامة القصصية كان هو النبع الأول الواقعى الذى استقى منه هؤلاء القصصيون واقعيتهم » ؟ [٢]

٧- لم ينف أحد من الباحثين ـ حتى من قالوا بعدم وجود صلة بين القصة الفنية بمفهومها الحديث والمقامة - أن المقامات قد اشتملت على عناصر- هى فى تصورنا عناصر قصصية - كالسرد والوصف والحوار والشخوص والأحداث والإثارة والتشويق والنمو فى اتجاه (العقدة) تارة و (الحل) تارة أخرى ، وأنها قد جمعت - من حيث الغاية - بين التسلية والتعليم ، فلم تقف عند حد التعليم فحسب .

هذه هى الملاحظات التى آثرت تسجيلها فى ختام البحث وأعود فأقرر أن القصة تراث إنسانى عام ، وأن لكل أمة رصيدها من القص ، وأن العرب قد عرفوا صوراً عديدة من صور هذا الفن ، وأنهم بما لديهم من رصيد متنوع ضخم - بل متطور بالنسبة إلى غيرهم - قد ساهموا - على نحو ما -

---

١ ـ أثر المقامة فى نشأة القصة المصرية الحديثة ص ١٦٩ .

٢ ـ المرجع نفسه والصحيفة

فى ميلاد القصة الحديثة ، ولانستبعد أن يكون الغرب قد تأثر بهذا التراث العربى ؛ حيث ترجمت فى فترات باكرة أعمال كألف ليلة وليلة وكليلة ودمنة وغيرها إلى اللغات الأوربية وأشار بعض كتابهم إلى إفادتهم من هذه الأعمال.[1]

ونقرر أيضاً أن المقامة - على الرغم من اقترابها من القصة القصيرة على وجه خاص فنٌ قائم بذاته ، له أصوله وكيانه الخاص ، وأنها - على الرغم من تطورها بالقياس إلى غيرها من ألوان القص فى تراثنا - ليست قصة بالمفهوم الدقيق لهذه الكلمة ؛ فقد باعد بينها وبين القصة أشياء ،[2] لكنها على أية حال قد أصابها مع الزمان مايصيب سائر الكائنات من التطور ، وربما - وهو مالم نجزم به بعد وإن جزم به غيرنا - تكون بصورتها المطورة الحلقة الأخيرة التى انبثقت عنها القصة العربية الحديثة ، أوتكون فى الأقل أحد الينبوعين الرئيسين لها - هى من جانب ممثلة للتراث القديم ، والاتصال بالحضارة الغربية الحديثة عن طريق الترجمة وغيرها من جانب آخر - فتخفف من غلواء الرأى الذى يزعم قائلوه أن الفضل الأول والأخير فى نشأة هذا الفن إنما يرجع إلى الغرب وإلى أوربا وحدها .

---

١ ـ ومنهم فولتير الذى صرح بقراءته لها أربع عشرة مرة قبل أن يزاول فن القص ، وستندال الذى تمنى أن يمحو الله من ذاكرته ألف ليلة وليلة حتى يعيد متعة قراءتها ، وسومرست موم وقد وَدَّ لو تعلم العربية ليقرأها فى أصلها العربى .

٢ ـ منها : أ ـ أنها تعتمد على الحكى فلا تترك للحدث أن ينمو نمواً ذاتيا ، والحشد فتفتقد من ثم إلى التركيز .

ب ـ تتقيد بالسجع وتتفهـ [illegible] محسنات ، ويبدو الاهتمام فيها بالشكل على نحو مبالغ فيه فيجىء هذا الاهتمام غالباً على حسـ[illegible] مضمون .

ج ـ طابع (الخبر) أوضـ[illegible] من طابع (الفن) فى عرض الفكرة أو طرح الموضوع ، وتخلو ـ أوتكاد ـ من التعمق والتحليل والا[illegible].

مصادر ومراجع

١- **أثر المقامة فى نشأة القصة المصرية الحديثة** - د. محمد رشدى حسن - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة سنة ١٣٩٤ هـ ١٩٧٤ م .

٢- **الأدب القصصى عند العرب** - موسى خليل سليمان - دار الكتاب اللبنانى - بيروت سنة ١٩٥٦ م.

٣ - **أركان القصة** - م . أ . فورستر - ت . كمال عياد جاد - دار الكرنك - القاهرة سنة ١٩٦٠م .

٤- **الأمالى** لأبى على القالى - دار الكتب المصرية - القاهرة سنة ١٩٢٦ م .

٥ - **بحوث فى الرواية والقصة القصيرة** - إشراف د . سيد النساج - الهيئة العامة لقصور الثقافة - القاهرة سنة ١٩٩٣م .

٦- **تاريخ الآداب العربية فى القرن التاسع عشر** - لويس شيخو - ط٢ - المكتبة الكاثوليكية - بيروت سنة ١٩٠٨م ، ١٩١٠م.

٧ - **تطور الأدب الحديث فى مصر منذ أوائل القرن التاسع عشر إلى قيام الحرب الكبرى الثانية** - د . أحمد هيكل - ط٤- دار المعارف - القاهرة سنة ١٩٨٣م .

٨ - **تطور الرواية العربية** - د. عبدالمحسن طه بدر - دار المعارف - القاهرة سنة ١٩٦٣م.

٩ - **حديث عيسى بن هشام للمويحلى** - الدار القومية للطباعة والنشر - القاهرة سنة ١٩٦٤م.

١٠ - **دراسات فى الرواية العربية** - د . أنجيل بطرس سمعان - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة سنة ١٩٨٧م .

١١ - **دراسات فى الرواية المصرية** - د . على الراعى - المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر - القاهرة سنة ١٩٦٤ م .

١٢ - **الرواية العربية (مقدمة تاريخية ونقدية)** - روجر آلن - ت . حصة منيف - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت سنة ١٩٨٦م .

١٣ - **عيون الأخبار** لابن قتيبة - دارالكتب المصرية - القاهرة سنة ١٩٢٥ م.

١٤ - **الفن القصصى فى الأدب المصرى الحديث** - د. محمد حامد شوكت - دار الفكر العربى - القاهرة - بدون تاريخ .

١٥ - **الفن ومذاهبه فى النثر العربى** - د. شوقى ضيف - ط٣ - القاهرة سنة ١٩٦٠ م .

١٦ - **فى الأصول الأولى للرواية العربية** - فاروق خورشيد - الهيئة العامة للكتاب - القاهرة سنة ١٩٩٢م .

١٧- **فى الرواية العربية** - فاروق خورشيد - دار المعرفة - سنة ١٩٦٠م.

١٨- **فى عالم القصة** - على شلش - ط١- دار الشعب - القاهرة سنة ١٩٧٨م.

١٩ - **القصة تطوراً وتمرداً** - يوسف الشارونى - الهيئة العامة لقصور الثقافة - القاهرة سنة ١٩٩٥م .

٢٠ - **القصة العربية القديمة** - محمد مفيد الشوباشى - المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر - القاهرة سنة ١٩٦٤م .

٢١- **القصة القصيرة في مصر منذ نشأتها حتى سنة ١٩٣٠** - عباس خضر - الدار القومية للطباعة والنشر - القاهرة سنة ١٣٨٥هـ ١٩٦٦م.

٢٢- **مجمع البحرين** - ناصف اليازجي - مكتبة صادر - بيروت سنة ١٩٢٤م .

٢٣ - **محاضرات في القصص في أدب العرب** ، ماضيه وحاضره - محمود تيمور - معهد الدراسات العربية - القاهرة سنة ١٩٥٨ م .

٢٤- **مع الحريري في مقاماته** - د. نوري جعفر - دار الشئون الثقافية العامة -بغداد سنة ١٩٨٦م .

٢٥ - **المقامة** - د. شوقي ضيف (سلسلة فنون الأدب العربي - الفن القصصي) - دار المعارف - القاهرة سنة ١٩٥٤ م.

٢٦ - **المقامة الفكرية السنية في المملكة الباطنية** - تعريب عبدالله فكري - ط٢- مطبعة المدارس الملكية - القاهرة - بدون تاريخ .

٢٧ - **مقامات بديع الزمان** - المطبعة الكاثوليكية-بيروت - بدون تاريخ .

٢٨- **مقات البربير** - مخطوطة بدار الكتب المصرية تحت رقم ٤٨٠ أدب .

٢٩- **مقامات الحريري** - المطبعة الأدبية - بيروت سنة ١٩٠٣هـ.

٣٠ - **مقامات الزمخشري** - المطبعة العباسية - القاهرة - بدون تاريخ .

٣١ - **مقامات السيوطي** - مخطوطة بدار الكتب المصرية تحت رقم ٣٠٥٨٤ - ١٤٢٩ أدب ، ومجموعة أخرى تحت رقم ٣٢ مجاميع ، وواحدة منفردة تحت رقم ١٥١٠.

٣٢ - **مقامات السيوطي الأدبية الطبية** - ت . محمد إبراهيم سليم - مكتبة ابن سينا - القاهرة سنة ١٩٨٩م.

٣٣ - **مقامات القواس** - مخطوطة بدار الكتب المصرية تحت رقم ٢٣٥٩ أدب.

* **مراجع أجنبية :**

1 - **On Literature, Foreign Languages** - Gorki, M. -Pulishing House, Moscow .

2 - **The Meaning of Evolution** - Sinpeson,Gearge G.-Montor Books U.S.A.

3 - **The Modern Arabic Short Story** - Abdel - Aziz Abdel - Meguid , Maaref Press,Cairo, 1959 .

4 - **What is the Short Story ? Current** - Gercia , and Walton R. Patrick , Chicago, 1961 .



من التراث العربى القديم : السير الشعبية

١ - لئن كانت المقامات قد اقترنت بأسماء مؤلفيها منذ نشأتها الأولى - فقيل مقامات الهمذاني ومقامات الحريرى وهكذا - فهناك ألوان أخرى من القص فى تراثنا العربى القديم لم يعرف لها مؤلف واحد تحديداً ، وبعضها لم يعرف لها مؤلف على الإطلاق ، وإنما هى ثمرة أجيال متعاقبة ، ورصيد شعبى إن جاز التعبير . وكان شيوعها على ألسنة العامة مدعاة للتزيد فيها والتغيير ، فأضفى مجهولون - مع الزمان - بصماتهم عليها ، وأعيد بناؤها - وهو مانظنه - مرات .

ومن هذه الألوان مااصطلح على تسميته بـ « السير الشعبية » ؛ كسيرة عنتر (عنترة بن شداد) وذات الهمة والظاهر بيبرس وبنى هلال . وفى دراستنا لشخصية عنترة واتجاهه نحو التسامي والاستعلاء [1]، تبين لنا أن سيرته - وهى موضوعة على أقرب الاحتمالات فى القرن الرابع الهجري بمصر - كانت وراء طمس صورته الحقيقية ، أو فى الأقل تشويهها لدى عامة الناس ؛ حيث تحول إلى أسطورة لايربطها بواقعه الحقيقى إلاخيوط ضعيفة وإلى نموذج أومثال للبطل المفتقد والفارس / الخيال .

فعنترة الذى سجلت كتب التاريخ فراره ـ أكثر من مرة ـ من ميدان القتال[2]،

---

١ ـ بكتابنا : شعر العبيد فى الجاهلية وصدر الإسلام ـ ط١ (دار رياض الصالحين ـ القاهرة سنه ١٤١٤ هـ ١٩٩٤ م) ص ٨٤ : ١٠٨ .

٢ ـ فى ترجمة عويمر بن عدى يقول المرزبانى : « فارس شاعر هرب منه عنترة بن شداد العبسى فأخذ =



والذى عيره غيره من الشعراء بهذا الفرار[١]، ويطعن ابنى ضمضم له بين عينيه وقتلهما لأبيه أو جده شداد [٢]، عنترة الذى كان يعتمد على الحيلة والذكاء أكثر من اعتماده على قوته الجسدية ، والذى سئل ذات مرة (أنت أشجع العرب وأشدها ؟ قال : لا. قيل : فيم شاع لك هذا فى الناس ؟ قال: كنت أقدم إذا رأيت الإقدام عزما وأحجم إذا رأيت الإحجام حزما ولا أدخل موضعاً إلا أرى لى منه مخرجاً ، وكنت أعتمد الضعيف الجبان فأضربه الضربة الهائلة يطير لها قلب الشجاع فأثنى عليه فأقتله)[٣] ،عنترة الذى عانى ماعانى ـ فى ظل العبودية والرق ـ من الذل والامتهان ، قد صار ـ بواسطة السيرة ومافيها من شعر زائف منحول ـ أخيل العرب على حد وصف بعض المعاصرين له ، وقرن بعضهم بين سيرته وملاحم الإغريق .

= ماله وقال :

تركتُ بنى زبيبةَ غير فخرٍ | بجوِّ الماء ليس لهم بعيرُ
أجيرُ الناسَ قد علمت معدٌّ | ومالى غير سيفى من مجيرِ «

معجم الشعراء . عبد الستار أحمد فراج (دار إحياء الكتب العربية سنة ١٣٧٩ هـ ١٩٦٠م) ص ٧٦٠ وفى البيتين إقواء .

١ـ كالمتكب السلمى وفيه يقول :

« اعتر ماصبرتَ لناولكن | جزعتَ وما المحافظُ كالجزوعِ «

المصدر نفسه والصحيفة .

٢ ـ فى زيادات البطليوسى على ديوانه يقول حصين بن ضمضم :

« أما بنو عبس فإنَّ زعيمَهم | أجلتْ فوارسُه وأفلتَ أعورا
لما رأى فرسان مرة والقنا | لم يستطع لقاءهمُ أن يصبرا « .

شرح ديوان عنترة ـ عبد المنعم عبدالرءوف شلبى (المكتبة التجارية الكبرى ـ القاهرة ـ بدون تاريخ) ص ١٩٩.

٣ ـ الأغانى (ط . بيروت) جـ٨ص ٣٤١ ، ٣٤٢ .

حتى شاعرنا الكبير أحمد شوقى ؛ فإنه لم يكد يرى فى مسرحيته التى كتبها عنه غير هذا الجانب المبالغ على نحو شديد فيه ، فوصفه مرة بـ « ليث الصحارى » ومرة أخرى بـ « غول القبائل » ،«وتمضى بنا أحداث المسرحية فنرى عنترة وهو يحطم النسور بكفه ويمزقها بأظافره ، ثم وهو يذبح الأسد كما يذبح الشاة ».[1] ولاعجب فـ « قد عجت سيرة عنترة الشعبية بمثل هذه الأخبار ، وطفحت بالحكايات التى تظهر صاحبنا فى صورة أسطورية تعلو على الأفهام ولايقرها المنطق».[2] وقد قيل فيما قيل إن هذه السيرة قد وضعت لصرف الناس عن ريبة حدثت فى قصر الحاكم وسخر لهذا الوضع كاتب كبير من كتاب البلاط . ورأينا فيها تراث شعب أو أمة وبصمات أجيال عديدة ، لاشخص واحد بعينه أوحتى جيل دون سائر الأجيال . وكأن تلك الأجيال كانت تعبر عن طريقها ـ بشكل غير مباشر ـ وبواسطتها عن افتقادهم للبطل الحقيقى الذى يخلص الأمة فى فترات القهر والاستعباد ، وما أكثر تلك الفترات .

٢ ـ وفى سيرة الأميرة ذات الهمة ـ التى اتخذت من العصر الأموى مسرحا تجرى فيه أحداثها ـ تتحول الأخبار المتناثرة (المفردة المبعثرة) ـ التى تتصف بها قصص الحب (The love story) فى تلك الفترة ـ إلى قصة متماسكة ذات خيوط متشابكة ، تشد أطرافها إلى بعضها شداً ،وتضم أجزاءها – وقد تعددت فيها الحكايات – ضما محكما فلا نشعر أننا بإزاء صور ومواقف متفرقة لهذا العاشق أو ذاك كما كنا نرى في قصة قيس وليلى

---

١ ـ شعر العبيد فى الجاهلية وصدر الإسلام ـ ص ١٠٦ .

٢ ـ المرجع نفسه والصحيفة .

أو قيس ولبنى أو كثير وعزة أوجميل وبثيناه على سبيل المثال حين نتصفح أخبارهؤلاء العشاق ونحاول تتبع حكاياتهم في كتب الأدب والأخبار ،بل نحن بإزاء عمل جاء على ضخامته مترابطا رائع السبك والبناء.[١]

وهو عمل فنى في المقام الأول،لم يتقيد فيه الرواة بالواقع ،ولم يتحروا الدقة وإنما « أباحوا لأنفسهم الحرية في التصرف والمبالغة وخلق الأحداث واختراع الشخصيات والجمع بين شخصيات متباعدة زمناً».[٢] فانفصل من ثم عن التاريخ ، واقترب -بقدر ابتعاده عن التاريخ -من دائرة الفن .وعلى الرغم من هذا فقد حرص جامعه -لسبب ما -على وصفه بأنه «أكبرتاريخ للعرب وخلفاء بني أمية والخلفاء العباسيين ».وذكر أن رواته قدجمعوا فيه «أخبارالعرب وحروبهم وملك مصر والشام وبغداد وغيرها من بلاد الإسلام وبلاد الإفرنج» وشيئا من الفتوحات تبهر العقول وتخلب الأذهان .وذلك فى

---

١ ـ يقول الدكتور عبد الحميد إبراهيم فى دراسته « قصص الحب العربية . أغراضها .. وتطورها » ط٢ (دار المعارف ـ القاهرة سنه ١٩٨٧ م) ص ٩٨ ، ٩٩ وقد أفدنا منه فى هذا الجزء : « ... فحين تقرأ فى الكتب العربية القديمة تجد أنها تذكر أخبار العشاق متناثرة متقطعة ، كل موقف ـ فى الأعم الأغلب ـ ينفصل عن الموقف الآخر ليس هناك رباط واحد يربطها وإنما هى أخبار متقطعة تختلط فيها الحقيقة بالخيال ، فمثلا خبر يتحدث عن تبشير كاهن لهند بأنها سوف تلد مولوداً عظيم الشأن ، وخبر يتحدث عن امرأة فى ثياب رجل ، وخبر يتحدث عن محاولة اغتصاب خلفاء أمويين لحرم غيرهم كما فعل يزيد مع امرأة عامر أو عمارة جارية عبد الله بن جعفر ، وخبر يتحدث عن إطلاق قيس للظباء ، وخبر أو أخبار تتحدث عن ابن أبى ربيعة وفاطمة بنت عبد الملك حين حجت ، وخبر يتحدث عن غرام قيس بلبنى الكعبية من النظرة الأولى حين التقى بها فى يوم حار فاستسقاها فسقته ومهدت له الوطاء وجاء أبوها فأكرمه ، وخبر يتحدث عن عروة وموقف عمه منه ، وخبر يتحدث عن دور الوشاة. . إلخ . ولكن سيرة الأميرة ذات الهمة لاتذكر هذه الأخبار متناثرة ، بل تضمها فى سيرة شعبية طويلة وتملأ الفجوات بينها وتجعل الأخبار يخدم بعضها بعضاً ».

٢ ـ قصص الحب العربية . أغراضها . . وتطورها ـ د . عبد الحميد إبراهيم ـ ص ٨٠ .

الصفحة الأولى من السيرة أو صفحة الغلاف ،وكأنه الإعلان-بالمعنى الدّعائى لهذه الكلمة - يصدر به الكتاب ليروج لدى الخاصة والعوام، وإن خالف هذا التصدير -كما نرى في كثر من كتب المعاصرين الآن -مضمون الكتاب وفحواه . وإلا فقد خالف أشياء كثيرة مشهورة ومعروفة ؛فنرى عمر بن أبى ربيعة في السيرة مثلا شاعرا من أهل الشام، ولم يكن عمر قط شاعرا شاميا.

وتحدثت السيرة عن علاقة طيبة تربط بين عبد الله بن الزبير والخليفة الأموي عبد الملك بن مروان ،في حين أن كتب التاريخ تفيض بماكان بينهما من المعارك والصراعات [1]؛حيث انشق ابن الزبير عن الخلافة فى حياه يزيد ابن معاوية بن أبى سفيان ،ولاذ بمكة والتف حوله أهل الحجاز ،ثم أتته البيعة بعد موت يزيد وامتدت خلافته حتى شملت فيما شملت مصر والعراق .ولم تنكسر شوكته إلا على يد عبد الملك .فكيف تكون العلاقة بينهما على هذا النحو الذى صورته السيرة إلا أن يكون الرواة قد أعادوا الصياغة على نحو يرضى الفن ولايجدغضاضة أو حرجا في مخالفة الواقع الثابت بالصحيح من الأخبار ؟

لقد تخلصت السيرة « من النظرة التاريخية وأصبح هدفها جذب القارئ والتأثير عليه . . . .ومن الدلائل على أن السيرة تبغى التأثير على القارئ وتؤثر الأسلوب القصصى استغلالها لعنصر الطبيعة فى تهيئة الجو وخلق مجال يؤثر على القارئ ؛ فهى تكثر فى مواقفها من وصف الطبيعة التى تحيط بالعاشقين وصفا ينمي الموقف ويبرزه ، وإن كانت فى بعض هذه الأوصاف تخرج عن المعهود فى البيئة العربية الصحراوية» .[2]

---

١ ـ قصص الحب العربية . أغراضها . . وتطورها ـ د . عبد الحميد إبراهيم ـ ص ١٠٦ .

٢ ـ المرجع نفسه والصحيفة .

ويضرب الدكتورعبد الحميد إبراهيم مثلا لهذه المخالفة فى جانب الوصف بالمشهد الذى مهد فيه رواتها للحب بين ليلى والصحصاح ؛ فقد استخدمت الطبيعة فيه استخداما مؤثرا ، وجاء الوصف بعيدا بعداً كبيرا عن بيئة القبائل العربية التى تجرى على أرضها الأحداث.[1] وأنقل إليك سطورا من المشهد لتتأكد بنفسك من صحة هذا الاستنتاج . تقول السيرة : « وخرجت ليلى فى بعض الأيام مع أترابها للغدير ، تتفرج على الزهر المنير ، وحولهاجميع جواريها والبهاء والحسن قد حازها . وكان من الاتفاق أن الصحصاح خرج يتفرج على الربيع والأرض قد اكتست حلتها الخضراء وقد فاضت روايح أزهارها ، وهى أزكى من عطرعطارها كما قال فيها :

محاجرها بيضٌ وأحداقُها صُفْرُ   وأجسامُها خُضْرٌ وأنفاسُها عِطْرُ

(قال الرواى : هذا والشقائق كالزنوج وقد حاربت فسالت دماها ، وهى تلمع باحمرارها ، والأقحوان فى وسطها ، والسوسيان كأنه أذناب الطواويس فى بسطها ، والأرض قد فرشت بأنواع الملابس . فجعل الصحصاح يتفرج على الغدير ، وينظر إلى ليلى وكأنها القمر المنير » . وكأننا فى بيئة حضارية مترفة ـ كتلك البيئات التى شهدها العصر العباسى حين اتسعت رقعة البلاد وشمل النعيم والترف أكثر أجزائها ـ لابيئة بدوية تنتشر فيها الصحارى والجبال وكثبان الرمال.

أما حكايات الحب ـ وقد اشتملت السيرة على عدة قصص منها ـ فهى حكايات مختلفة ، وإن لوحظ تشابه بين بدايات بعضها وبدايات بعض قصص العذريين وتشابكت خيوط أخرى يتعلق بعضها بالهيكل العام أو البناء

١ ـ قصص الحب العربية ـ د . عبد الحميد إبراهيم ـ ص ١٠٦ .

؛ «فقصة ليلى والصحصاح تشبه فى مبدأ أمرهاقصة ليلى وقيس . ولكن الصحصاح يتطور بشخصيته فيجعل من حبه دافعا لأن يتغلب على واقعه ويعلو على فقره فيسير فى البلاد طالبا الغنى والثراء ، يدفعه الحب إلى إتيان المعجزات وإلى الوصول إلى المجد ، بل يصل به الأمر إلى حب الفضائل أو كما يحدث للصوفى الذى ينتقل من حب المعشوقة إلى حب الذات الإلهية». [1]

وكذا قصة أمامة والصحصاح ؛ فهى تشبه قصة لبنى وقيس فى بدايتها ، ثم تفترق عنها مع تطور الأحداث لتشبه قصة أخرى هى قصة « مضاض ومى» التى وردت فى كتاب التيجان (وهو كتاب ثرى لمن أراد الرجوع إليه فى تعميق نظرته - وربما إعادة تشكيلها - للقصة العربية القديمة) . وتشبه قصة «لبنى وغانم » قصة « عفراء وعروة » فى بدايتها أيضا ، فى تآزر العشاق . لكنها لاتكتفى بنشأة عروة مع ابنة عمه وحبه لها ووعد عمه له بالزواج منها ثم خروجه للغنيمة وكسب المال وانتهاز عمه تلك الفرصة وخيسه بما قدمه له من وعود وتزويجه لابنته من رجل آخر ، وإنما تتطور أكثر وتذهب إلى ما هو أبعد من ذلك ، فنجد غانما يحضر قبل أن تزف لبنى ، ويتنكر فى ثياب غير ثيابه وهيئة غير هيئته ، ويخطفها على فرسه ، ويتنبه القوم فيقبضون عليه ، ويهب الصحصاح لتخليصه ، وتقوى العلاقه بينهما ، ويرد له غانم هذه اليد حين يقاتل ابن خالته الحريث ويحاول تخليص ليلى - معشوقة الصحصاح - منه . . . وهكذا حتى نهاية الأحداث [2]

٣ - وتضفى السيرة الظاهرية على شخصية بطلها العظيم بيبرس لمسات خيالية . تخرج به أيضا - كما خرجت سيرة عنتر بصاحبها ، وكذا سيرة ذات

---

١ - قصص الحب العربية - د . عبد الحميد إبراهيم - ص ١٠٧ .

٢ - المرجع نفسه - ص ١٠٧ : ١٠٩ .

الهمة - عن الإطار الواقعى المعروف الذى رسمته له كتب التاريخ ، وتحيله أو تكاد إلى أسطورة يتغنى بها الشعب على مر العصور وتضيف إليها الأجيال - جيلا بعد جيل - بصمات جديدة تعكس توق كل جيل وحاجة أبنائه - سواء فى ذلك الحاجات النفسية أو الاجتماعية - لمثل هذا الرجل / الخيال ، لا الرجل / الواقع ، منقذا ومخلصا.

وهى سيرة ضخمة كبيرة - شأنها فى ذلك شأن كثير من السير الشعبية - تقع فى خمسين جزءاً وخاتمة ، قام أحد المستشرقين - وهوالمستشرق Lane - فى العصر الحديث بتلخيصها . وتحتوى السيرة على مجموعة من القصص يصعب الفصل بينها ، أو استخلاص بعضها وروايتها منفصلة عن غيرها.[1] وهى - فى مجملها - « قصة فريدة من قصص الفروسية العربية ، جمعت بين الحقيقة والخيال ، وجاءت صورة دقيقة من عادات الشعوب التى تحدثت عنها - وأخصها الشعب المصرى - ومعتقدات هذه الشعوب ومانسب إليها من خرافات وخوارق العادات».[2]

ويُظن - وهو مجرد ظن - أن محمد بن دقيق العيد الشاعر المصرى والأديب «ت سنة ٧٠٢ هـ » هو الذى قام بتأليفها ؛ فقد نسبت إليه ، كما نسبت إلى ابن الدينارى ، وأشخاص آخرين غيرهما . والراجح أنها حصاد أجيال كما ذكرت ، وأنها كسائر السير - وهو مايؤكده نسبتها لأكثر من شخص - ليست لواضع بعينه ، ولا لمؤلف واحد دون باقى المؤلفين . وإن أمكن رد بداياتها إلى العصر المملوكى زمنا ، وإلى مصر - دون باقى البلاد

١ - الأدب المصرى من قيام الدولة الأيوبية إلى مجيئ الحملة الفرنسية - د . عبد اللطيف حمزة (مكتبة النهضة المصرية - القاهرة - بدون تاريخ) ص ٢٧٤ ، ٢٧٥ .

٢ - المرجع نفسه - ص ٢٧٤ .

العربية - من جهة المكان .

وتنزع السيرة نزوعا ملحوظا نحو تعريب - إن جاز هذا التعبير - أو إضفاء صفة العروبة على بطلها وهو جركسى الأصل ؛ فتسميه محمودا ، وتخلع عليه نسبا غريبا . ويرى الدكتور عبد اللطيف حمزة أن فى هذا إرضاء للذوق والخيال المصرى.[1]

وتتضح شخصية مصر - شدما يكون الوضوح - وطبيعة المصريين فى عدة أشياء ؛ منها ظاهرة التنبؤ ؛ حيث كان كل من يلقى الظاهر وهو غلام بعد مجيئه إلى مصر وافدا من حلب والتحاقه بخدمة الصالح نجم الدين أيوب يتنبأ له بمستقبل عظيم . وعلى حين يصف التاريخ لون بيبرس بالسمرة وإحدى عينيه بالبياض تغض السيرة طرفها عن هاتين الصفتين ، وتبالغ فى وصفه بالحسن والذكاء ، وتذكر أنه كان « إذا غضب ظهرت فى وجهه جدريات وبدا بين عينيه شبه سبع من اللحم ، حتى إذا سكت عنه الغضب ذهب كل أثر لهذه العلامات على اختلافها. وفى إخفاء عيوب الظاهر الجسدية مايتفق وأذواق المصريين الذين يقربون بأبطالهم من مرتبة الرسل ويصفونهم بالكمال التام فى الخلقة . وربما كان للحديث عن الجدريات التى تظهر فى وجه بيبرس عند الغضب صلة مابالحديث عن الحسنة والخال والعلامات المميزة لأجساد بعض الناس. بل ربما كانت له صلة كذلك بما تميز به رسول الله صلى الله عليه وسلم من أن له شامة أو علامة يعرف بها ولانظير لها فى أجساد سائر الخلق »[2] .

١ - الأدب المصرى من قيام الدولة الأيوبية إلى مجيئ الحملة الفرنسية - د . عبد اللطيف حمزة (مكتبة النهضة المصرية - القاهرة - بدون تاريخ) ص ٢٧٦ .

٢ - المرجع نفسه - ص ٢٧٦ ، ٢٧٧ .



وفى إضعاف شخصية بيبرس فى أخريات حياته وجعله « مجرد رمز للدولة لاعمل له إلا الذهاب إلى البلاد المفتوحة بعد الفراغ من فتحها والانتهاء من المعركة . . . ما يدلنا على موقف المصريين من الحاكم وكيف أنه لايبدو قريبا من نفوسهم ولامحبباً إلى قلو بهم فى معظم الأحيان.[١] ثم هى لاتكتفى بذكر تدين بيبرس ، وإنما تجعل منه وليا من أولياء الله ، وتختم حياته بالشهادة بعد أداء فريضة الحج وزيارة قبر رسول الله صلى الله عليه وسلم.[٢]

فهل حقا - بعد هذه الجولة السريعة مع بيبرس فى سيرته - لم يقيض القدر لهذا البطل من المؤلفين البارعين من يكتب سيرته مثلما قيض فى ألف ليلة وليلة لهارون الرشيد كما يزعم بعض الباحثين ؟ وهل اضمحلت موهبة العرب القصصية .بعد ألف ليلة وليلة فلم تنتج قرائحهم مايمكن إدراجه فى سلسة الفن أو الأدب إلا فى العصر الحديث ؟!

٤ - ثمة سيرة أخرى تسلمتها مصر فى العصر المملوكى - أو قبله بقليل - وتركت عليها بصماتها ؛ وهى سيرة بنى هلال . وواضح من التسمية أنها ليست سيرة فرد ، وإنما سيرة جماعة من العرب ينتمون إلى شخص يسمى هلال بن عامر كان - على زعم السيرة - من صحابة رسول الله صلى الله عليه وسلم .

وتدور الأحداث فى عدة أماكن ، وكذا فى عدة أجيال . الجيل الأول عاش بنجد فى صدر الإسلام ؛ حيث اتصل «هلال» هذا بالرسول ونال رضاه وأسكنه رسول الله وادياً يسمى وادى العباس.وكان له ولد يسمى «المنذر»

١ - الأدب المصرى - د . عبد اللطيف حمزة - ص٢٧٧ .
٢ - المرجع نفسه - ص ٢٧٨ .

تزوج من امـرأة اسمها «هـدباء » ، لم ينجب مـنها ولدا فاضـطر من الزواج بغيـرها . وكانت زوجتـه الأخرى ـ واسمهـا «عذباء » ـ ابنة ملـك السرو . ويشاء القدر أن تنجب الزوجتان فى ليلة واحدة ، وأن ترزق كل منهما ولدا، أما «هدباء» فقد رزقها الله بـ «جابر » ورزقت «عذباء» بـ « جبير» ويكبر جابر ثم يتزوج وينجب أولادا كثيرين ، من بينهم « رزق » .

وتمضى بنا أحداث السيرة مابين نجـد ـ حيث يعيش أبناء «هدباء» ـ وبلاد السرو ـ حيث تقطن ذرية «عذباء» ـ ويتـزوج «رزق» عشر نساء لم يرزق منهن غير ولد عاجز ضعيف مشوه ، مما حدا به إلى الزواج من المرأة الحادية عشرة، وهى «خضـراء » ابنة شريف مكـة . وقد رزقه الله منـها طفلا أسود أسـماه «بركات» ـ وبركات هذا هو محور السيرة الرئيس وسوف يلقب فيما بعد بأبى زيد الهلالى سلامة ـ وقد جاءه السواد لامن قـبل أمه أو أبيه (وفى العرب كما نعلم قبـائل سود) وإنما جاء استـجابة لدعوة أمه حـين خرجت ذات يوم مع النساء فرأت طائراً أسود يـنقض على جموع الطير فيغلبـها ويمزقها ، فدعت الله أن يهبها طفلا على شاكلته .

غير أن الأب « رزق » لايـستطيع أن يتـقبل هذا الطفل ، فـيعلن غضبـه ويتنكر لـه ، بل يطلق أمه من أجـل سواده . ولاتستطيـع الأم أن ترجع إلى أبيهـا ـ خوف اتهام أهلها لـها كما اتهمـها زوجها ـ فـتهيم على وجهـها فى الصحراء ويلقـاها أمير يسمى « فضل اللـه بن بيسم » فيأخذها معـه ويكرمها ويخلط ابنها بابنيه .

ويمضى الزمـان ويقع الأب أسيـرا فى يد ابنه ، والابن ـ الذى قـد صار فارسا لايشق له غبار ـ لايعرفه ؛ لأن أمه كانت قد أخبرته من قبل أن أباه قد قتل منذ عـهد بعيد . وهنا تتـدخل الأم لإنقاذ الأب بعد أن عرفتـه ، ويلتئم

الشمل مرة أخرى ، ويعترف بنو هلال ببركـات ـ كما اعترفت عبس بعنترة ـ ويتزوج « بركات » من «غصن البان» ابنة أمير الزحلان .

وتنتقل السيرة فى جزء تال إلى شمال إفريقية ؛ فقد اضطر الهلاليون إلى مغادرة نجد بسـبب الجدب ، واتجهوا جهة الغرب ؛ جـهة (بلاد المغارب) ، وارتطموا فى الطريق ـ وكانوا قد أعـدو العدة لملاقاة صاحب تونس الذى أسر ثلاثة من شبـابهم كانوا يرتادون لهم الطـريق ـ بالعجم والمغول والتـركمان . ومروا ـ كـما تزعم السيـرة بحمص وحلب ودمـشق وبعلبك والقـدس وغزة والعريش وبلبيس . وأقاموا فترة بالصعيد (صعيد مصر) ثم وصلوا إلى تونس وقتلوا مـلكها « خليفـة الزناتى » وقسموا الـبلاد على كبار قـوادهم ؛ فكانت القيـروان من نصيب «الحـسن بن سرحـان »، وتونس من نصـيب «دياب بن غانم» والأندلس من نصيب «أبى زيد الهلالى سلامة » أو « بركات » .

أما الجزء الأخير فقـد طغا فيه دياب وتجبر وقتل كثيرا مـن الهلاليين بغير حق ، وتشـابكت خـيوط الـسيـرة وتمركزت فـى هذا الجزء حـول الثـأر منه والانتقام.[1]

هذا ملخص ـ أرجـو ألا يكون قد أخل بأحـداث هذه السيرة الضـخمة التى يرددها المنشـدون ـ كانوا حتى وقت قريب ولايزال بعـضهم ـ فى نصف عام أو مايزيد علـى الربابة ونحوها . وقد قدر الله لهـا أن تعيش فى وجدان الناس ـ خاصة فى مصر ـ أكثر من غيـرها ، وتأثر بها الأوربيون ـ كما يقول

١ ـ لمزيد من التـفاصيل فى أحـداث السيرة واتجاه خطوطـها راجع كتاب « الأدب فى مـصر» للدكتـور عبد اللطيف حـمزة ص ٢٦٦ :٢٧٠ . وللوقوف علـى شجرة النسب وتـسلـسل الأبناء راجع « مجـلة التراث الشعبى » العدد الثالث مـن السنة التاسعة عشرة ـ دار الشئون الثقافـية العامة ـ بغداد (صيف ١٩٨٦ م) ص ١٥٥ : ١٦٠ مقال بعنوان «شجرة الأنساب العامة لأبطال السيـرة الهلالية » للأستاذ باسم عبد الحميد حمودى .



الدكتور عبد اللطيف حمزة - كتأثرهم بألف ليلة وليلة ، « وظهر هذا الأثر بوضوح فى شعراء (التروبادور) ، كما ظهر كذلك فى قصة أوربية تعرف باسم أوكاسان ونيكوليت». [1] وما أجمل تشبيهه لها بأغنية رولان فى الأدب الأوربى ؛ فكلاها كما يقول : « تعبير صحيح لشعب كامل عن مشاعره الجماعية لا الفردية ». [2]

وفى اتخاذ السيرة - فى جزء كبير منها - لغرب العالم الإسلامى مسرحا للأحداث تفسير تاريخى فى رأيه ؛ فـ « التاريخ يحدثنا عن هذه البلاد أنها اضطربت عقب وفاة الفاتح العربى الأول (عقبة بن نافع)، فقد ارتدت قبائل البربر هناك عن الإسلام ، حتى إن الوليد بن عبد الملك اضطر إلى فتحها من جديد على يد (موسى بن نصير) . ومنذ يومئذ والعروبة والإسلام فى كفاح دائم مع سكان تلك الجهات ، ولاشك أن سيرة بنى هلال صورة من صور هذا الكفاح . وهى صورة رسمت بطريقة شعبية لاتاريخية . ومع هذا وذاك فإنها تعتبر وثيقة تاريخية لاتقل فى أهميتها مطلقا عن الروايات المدونة فى أمهات الكتب». [3]

وقد مرت فى صياغتها واتخاذها لشكلها الذى لاتزال عليه بمرحلتين رئيستين ؛ المرحلة الأولى هى المرحلة الغنائية - قبل القرن السادس الهجرى - حيث كانت مجرد قصائد مبعثرة . والمرحلة الثانية هى المرحلة القصصية ، وقد جاءت بعد المرحلة الأولى بعدة أجيال. [4]

---

١ - الأدب فى مصر - د . عبد اللطيف حمزة - ص ٢٧٠ .
٢ - المرجع نفسه - ص ٢٦٦ .
٣- المرجع نفسه - ص ٢٦٥ .
٤ - المرجع نفسه - ص ٢٧٠ ، ٢٧١ .

وكما عبرت السيرة الظاهرية عن طبيعة المصريين وبدا واضحا فيها بصمات مصر ، عكست هذه السيرة هى الأخرى شيئا من عادات الشعب المصرى وتقاليده ومعتقداته وفلسفته وأخلاقه ، وولائه للعروبة من ناحية ، وتقديسه - من ناحية أخرى - للدين .

٥ - ونستطيع مما مضى أن نقول إن تراثنا الشعبى - وهو مما لفت إليه النظر كثيرون ونعيد ههنا لفت الأنظار إليه - زاخر بكم هائل كبير من الأشكال القصصية التى لاينبغى التجاهل عنها فى دراستنا لفن القصة فى العصر الحديث ؛ فقد ساهمت هذه الأشكال - بصورة أو بأخرى - فى ميلادها على النحو الذى ولدت عليه . ونعيد ماسبق أن قررناه عدة مرات أنها لم تولد من فراغ وإنما جاءت تتويجاً لجهود سابقة ، وحلقة أخيرة من سلسلة ممتدة الحلقات . فهى ليست حكراً على أمة دون أمة ، أو شعب دون شعب .

ومن الحيف البالغ - والأمر كذلك - أن تقف نظرتنا عند مرحلة واحدة ونتجاهل باقى المراحل ، ثم نصدر فى ضوء هذه النظرة القاصرة أحكاماً بالغة التعسف والجور ، فنرمى العرب على سبيل المثال - وقد رماهم غير واحد من المستشرقين بالفعل وعلى رأسهم الفيلسوف الفرنسى أرنست رينان - بأنهم يميلون بطبيعتهم إلى التجريد ، ولاينزعون - على اعتبار أنهم من الساميين - إلى التجسيد ، ولم تمنحهم البيئة التى عاشوا فيها - بظروفها الضيقة المحدودة - القدرة على الابتكار كما توافر للغربيين فلم تظهر من ثم - فى زعمهم - فنون كالملاحم والقصص .

ونقول أيضاً إن بعض هذه السير التى عرضنا لها وغيرها مما لم يتسع المجال لذكره كانت تحمل إضافة إلى طبيعتها القصصية بذوراً ملحمية . وقد

عدهـا بعض الدارسين مـلاحم بالفـعل - مخـالفين فى هـذا نيكلسـون ومن تابعه[1] - مستندين إلـى أنها ليست من وضع شخص واحد بـعينه وإنما شارك فى وضعها جمـاعة بل جماعات ، وأنها لاتنسب لجيـل واحد أو بيئة واحدة وإنما تنسب لعـدة أجيال ، وقد تنقلت فى عـدة بيئات واكتسبت مـن كل بيئة بعض خصائصـها ، وهى تقوم على الشعر - كما قـامت ملاحم الإغريق - وليس للنثر فى بعضها إلا دور ضئيل ، وفيها تمجيد للبطولة وتقديس لها فى صورة أشخاص كادوا يصلون بها إلى حد الخرافة والأسطورة ، وقد توافر لها من العناصر الشكلية عـنصر الطول والضخامة ، وسيطرت طبيعتـها الحماسية على اللغة وجوانب أخرى كالتصوير والخيال وموسيقى الشعر والأوزان.

ولعلنا نتـساءل عن سبب إهمـال القدامى لهذه السـير على أهميتـها فى تاريخ القصة والملاحم عـلى السواء ، وقد لايتسع المجال لمناقشـة هذه القضية تفصيـلا فنكتفى بالإشارة إلى أنهـا - وذخائر أخرى لاتقل عنها أهمـية كألف ليلة وليلة والحكايات ذات الطبيعة الخرافـية كحكايات الجن والسعالى والغيلان - قد اخـتلطت فيهـا العامـيـة بالفصحـى وحفلت بالشـعر العامى والكـلمات الهابطة، فنظروا إليها على أنها - وهى بـالفعل - آداب شعبية ،وهم معنيون - رواة وعلماء - بـالأدب الرفيع ؛ ذى اللغة الفـصيحة والنسـب المعلوم والأطر الثابتة المعروفة والمتوارثة منذ عهد بعيد .

بل إن القصة نفسـها - باعتبارها فنا - لم تلق حتى فى مسـتواها الفصيح اهتمام النقاد القـدامى والبلاغيين ، فلم يؤصلوا لها فى كتـبهم ، ولم يضعوا

---

١ - يقول نيكلسون فى هذا الصدد : «إن الأدب العربى لم ينتج ملحمة شعرية ، وكل الذى أنتجه فى الواقع عبارة عن قصص نثرية لها طابع قريب من الملاحم . . فاولى بها أن تسمى قصصا تاريخية » . نقلا عن كتاب الأدب فى مصر للدكتور عبد اللطيف حمزة - ص ٢٧١ .

لها من القواعد والحدود مايكفل لها مع الزمان شيئا من الرقى والنهوض مثلما فعلوا بالشعر وفنون نثرية أخرى كالخطابة والرسائل والوصايا والأمثال . ولولا اهتمام طفيف من بعض المفسرين وهم يتعرضون فى تفسيرهم لكتاب الله وماحوى من القصص العظيم لقلت إن تراثنا كله قد أغفل ـ أكاد أقول عن عمد ـ الناحية التنظيرية لهذا الفن . وكان القصاص من ناحية أخرى يقابلون بغير قليل من الاستهجان ، فلم ترق القصة فى القديم إلى مستوى أفضل ـ وكان من الممكن لها الرقى بما أجراه الله فى الكون من سنن التطور ـ مماوصلت إليه ، وربما كنا قد سبقنا غيرنا فيما سبقونا إليه .

***



مصادر ومراجع

١ ـ الأدب القصصى عند العرب ـ موسى خليل سليمان ـ دار الكتاب اللبنانى ـ بيروت سنه ١٩٥٦ م .

٢ ـ الأدب المصرى من قيام الدولة الأيوبية إلى مجيئ الحملة الفرنسية ـ د. عبد اللطيف حمزة ـ مكتبة النهضة المصرية ـ القاهرة ـ بدون تاريخ .

٣ - الأساطير - أحمد كمال زكى - إشراف شكرى محمد عياد - دار الكاتب العربى للطباعة والنشر - القاهرة سنة ١٩٦٧ م .

٤ - أضواء على السير الشعبية - فاروق خورشيد - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة سنة ١٩٦٤ م .

٥ ـ ألف لية وليلة ـ ط٢ ـ مطبعة عبد الرحمن رشدى ـ القاهرة سنة ١٣٧٩م.

٦ ـ تغريبة بنى هلال ورحليهم إلى بلاد الغرب ـ ط٢ ـ مؤسسة المعارف ـ بيروت سنة ١٩٧٤ م .

٧ ـ تغريبة بنى هلال ورحيلهم إلى بلاد الغرب وحروبهم مع الزناتى خليفة وماجرى لهم من الحوادث والحروب المخيفة ـ ـ مطبعة محمد على صبيح ـ القاهرة ـ بدون تاريخ .

٨ - التيجان فى ملوك حمير - رواية ابن هشام عن وهب بن منبه - دائرة المعارف العثمانية - حيدر آباد الدكن سنة ١٣٤٧ هـ .

٩ ـ الحب العذرى : نشأته وتطوره ـ أحمد عبد الستار الجوارى ـ دار الكتاب العربى ـ القاهرة سنة ١٩٤٧ م .

١٠ ـ الحياة العاطفية ـ د . محمد غنيمى هلال ـ ط٢ ـ مكتبة الأنجلو المصرية ـ القاهرة سنة ١٩٦٠ م .

١١ ـ روايات من تغريبة بنى هلال وحروبهم آل ضيغم ـ د . أليسون ليريك ـ مطبعة الفرزدق التجارية ـ الرياض ـ بدون تاريخ .

١٢ - الرواية العربية (مقدمة تاريخية ونقدية) - روجر ألن - ت . حصة منيف - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت سنة ١٩٨٦ م.

١٣ ـ سيرة الأميرة ذات الهمة وولدها الأميـر عبد الوهاب والأمير أبو محمد البطال وعقبة شـيخ الضلال وشومدرس المحتال ـ ط١ـ المكتبـة الحسينية المصرية ـ القاهره سنة١٣٢٧ هـ ١٩٠٩ م .

١٤ ـ سيـرة بنى هلال ـ شوقى عبد الحكـيم ـ ط١ ـ دار التنوير ـ بيروت سنة ١٩٨٣ م .

١٥ - سيرة فارس اليمن وسيد أهل الكفر والمحن سيف بن ذى يزن - مطبعة الشيخ شرف موسى - القاهرة سنة ١٣٠٣ هـ .

١٦ ـ شرح ديوان عنترة ـ حقق الديوان وشرحه عبد المنعم عبد الرءوف شلبى ـ المكتبة التجارية الكبرى ـ القاهرة ـ بدون تاريخ .

١٧ ـ شعر العبـيد فى الجاهلية وصدر الإسلام ـ د . محمد أبو المجد على ـ ط١ ـ دار رياض الصالحين ـ القاهرة سنة ١٤١٤ هـ ١٩٩٤ م .

١٨ ـ فارس بنى عبس ـ حسن عبد الله القرشى ـ ط٢ ـ دار المعارف ـ القاهرة سنة ١٩٦٩م .

١٩ - فن كتابة السـيرة الشعبية : دراسة فنيـة نقدية للسيرة الشعبـية عنترة بن شداد - فاروق خورشيد ومحمود ذهنى - ط٢ - منشورات اقرأ-بيروت سنة ١٩٨٠ م .

٢٠ - فى الأصول الأولى للرواية العربية - فاروق خورشـيد - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة سنة ١٩٩٢ م .

٢١ - فى الرواية العربيـة : عصر التجـميع - فاروق خورشـيد - ط٣ - دار العودة - بيروت سنة ١٩٧٩ م .

٢٢ ـ قصص الحب العربية : أغراضهـا وتطورها ـ د . عبد الحميد إبراهيم ـ ط ٢ ـ دار المعارف ـ القاهرة سنه ١٩٨٧ م .

٢٣ - القصة تطوراً وتمرداً - يوسف الشارونى - الهيئة العـامة لقصور الثقافة - القاهرة سنة ١٩٩٥ م .

٢٤ - القصـة العربية القديمة - مـحمد مفـيد الشوباشى - المؤسسـة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر - القاهرة سنة ١٩٦٤ م .

٢٥ - محاضرات فى القصص فى أدب العرب ، ماضيه وحاضره - محمود تيمور - معهد الدراسات العربية - القاهرة سنة ١٩٥٨ م .

٢٦ ـ مصارع العشاق ـ للشيخ أبى محمد جعفر بن أحمد بن الحسين السراج ـ ضبطه ووشى حواشيه أحمد يوسف نجاتى وأحمد مرسى مشالى ـ مكتبة الأنجلو المصرية القاهرة سنة ١٣٧٥ هـ ١٩٥٦م .

٢٧ ـ يحكى عن العرب ـ موسى خليل سليمان ـ ط٢ ـ دار الكتاب اللبنانى ـ بيروت سنة ١٩٥٥م .

* مراجع اجنبية :

1 - **The art of Fiction** - H. James - New York, Oxford University, Press 1948 .

2 - **The art of Fiction** - R. F. Dietrich and Roger H. Sundell, New York, Copyright (C.) 1967 .

3 - **The Modern Arabic Short Story** - Abdel - Aziz Abdel - Meguid - Maaref Press,Cairo, 1959 .

4 - **Some Principales of Fiction** - Jonathan Raban - London, 1968 .

* دوريات :

١ ـ مجلة التراث الشعبى ـ دار الشئون الثقافية العامة ـ بغداد ـ (العدد الفصلى الثانى ـ السنة التاسعة عشرة ـ ربيع ١٩٨٦م) مقال : « الملاحم والسير الشعبية للدكتور أحمد محمد الشحاذ / والعدد الفصلى الثالث السنة التاسعة عشرة ـ صيف ١٩٨٦ م) ملف العدد : الحكاية الشعبية ، ومقال:«شجرة الأنساب لأبطال السيرة الهلالية » لباسم عبد الحميد حمودى .

٢ - مجلة الرسالة (عدد ١٩ أبريل سنة ١٩٣٧م) - مقال :«القصص فى الأدبين العربى والإنجليزى » - فخرى أبو السعود .

٣ ـ مجلة المجلة (العدد ٩٥ ـ نوفمبر سنة ١٣٦٤ م) ـ مقال : القصة العربية القديمة » لعبد الحميد إبراهيم .



القصة القصيرة قبيل نشأتها

محاولات على الطريق

لعل أقرب المحاولات لكتابة القصة القصيرة بمفهومها الفنى فى مصر هى محاولات كل من صالح حمدى حماد فى أحسن القصص ، [١] والمنفلوطى فى العبرات. [٢] وقد سبقت هذه وتلك محاولات أخرى كثيرة [٣] أشار إليها غير واحد من الدارسين. [٤]

وقد لايعنينا تقييم تلك المحاولات البعيدة بقدر مايعنينا الوقوف عند

---

١ ـ نشره فى ثلاثة أجزاء ؛ الجزء الأول والثانى سنة ١٩١٠م ، والثالث سنة ١٩١١ م . يضم الجزء الأول رواية « الأميرة براعة »،والثانى «ابنتى سنية »، والثالث ـ وهو مايعنينا لاشتماله على مجموعة قصصه القصيرة ـ رواية « بين عاشقين » وثلاثة عناوين أخرى . وقد طبعت الأجزاء الثلاثة بمطبعة والدة عباس الأول بالقاهرة .

٢ ـ نشرها بالقاهرة سنه ١٩١٥ م ، ثم أعيد نشرها بعد ذلك عدة مرات .

٣ ـ منها محاولات عبد الله النديم فى «التنكيت والتبكيت » ـ وهى ترجع إلى القرن التاسع عشر ـ ولبيبة هاشم ـ وهى لبنانيةالأصل نزحت إلى مصر مع أهلها ثم أقامت وتزوجت بها ـ فى مجلة «الضياء» التى كان يصدرها إبراهيم اليازجى و« فتاة الشرق » أصدرتها بنفسها ، وخليل مطران بقصته «نايف وصالحة» وقد نشرها بمجلة « فتاة الشرق » سنة ١٩٠٦ م ، وموسى صيدح وندرة آلوف ونسيب المشعلانى ، إضافة إلى محاولات محمد المهدى الحفنى فى « حكايات الشيخ المهدى » ومحمد لطفى جمعة فى «ليالى الروح الحائر » والمويلحى فى « حديث عيسى بن هشام » وغيرهم ممن كانوا يستلهمون التراث العربى القديم ويتمثلون أشكاله القصصية كالمقامة ونحوها .

٤ ـ انظر على سبيل المثال : القصة القصيرة فى مصر منذ نشأتها حتى سنه ١٩٣٠ لعباس خضر (الدار القومية للطباعة والنشر ـ القاهرة سنة ١٣٨٥ هـ ١٩٦٦ م) ص ٣١ : ٦٩ .واتجاهات القصة القصيرة فى الأدب العربى المعاصر فى مصر للدكتور السعيد الورقى ـ ط١ (الهيئة المصرية العامة للكتاب بالإسكندرية سنة ١٩٧٩ م) ص ٤٣ : ٦٤ .



المحاولتين القريبتين لنتبين من خلالهما المدى الذى بلغته القصة - فى طريقها إلى استكمال عناصرها - على يد هذين العلمين ، ومايذكر لهما - باعتبارهما حلقة وصل ربما أغمض عنها الطرف أو افتقدها بعض الباحثين وقلل من شأنها آخرون - بين القصة فى شكلها الفنى الذى ظهرت عليه فى أخريات العقد الثانى من هذا القرن على يد الرواد والمراحل السابقة ، وما يؤخذ عليهما أو يجعلنا ننأى بهما عن أن ننسب لهما فضل الريادة أو نضمهما إلى الرواد ، ولنؤكد مرة أخرى - كما أكدنا من قبل فى بحوث سابقة - أن نشأة هذا الفن - شأن أى فن آخر - لم تأت من فراغ ؛ فهو لم يولد هكذا فجأة ، وإنما جاء محصلة لجهود سابقة وثمرة لطريق طويل .

١ - عاصر صالح حمدى حماد المنفلوطى وكثيرا من المحافظين والرواد فى أدبنا الحديث ، وقد شغلت الدراسات الأدبية التى تناولت تلك الحقبة من تاريخنا الأدبى عنه بسواه ممن عاصروه ، فقلما نجد له ذكرا فى تلك الدراسات.[١] على الرغم من أنه لايقل أهمية عن كثير منهم . وقد أفرد له النساج - وإليه يرجع فضل التنبيه عليه فى تاريخ القصة على نحو خاص - جزءاً من كتابه تطور فن القصة القصيرة فى مصر ،[٢] كما أشار إليه وإلى محاولته السابقة - زمناوفنا - لغيره من معاصريه فى تناوله لقضية الريادة وما أثير حولها من آراء وما أبداه هو من ملحوظات ووضعه من اعتبارات بكتابه «بحوث ودراسات أدبية»،[٣] وهما - أعنى هذين الكتابين - عمدتنافى هذا الجزء.

---

١ - تطور فن القصة القصيرة فى مصر من سنة ١٩١٠ إلى سنة ١٩٣٣ - سيد حامد النساج (دار الكتاب العربى للطباعة والنشر - القاهرة سنة ١٣٨٨ هـ ١٩٦٨ م) ص ٦٥ .

٢ - ص ٦٥ : ٧٤ . وقد حصل به قبل نشره - على درجة الماجستير .

٣ - العدد رقم ٤٣٦ من سلسلة اقرأ - (دار المعارف - القاهرة سنة ١٩٧٨ م) ص ٣٩ : ٤٢ .

نشر صالح حمدى حماد أولى محاولاته القصصية بجريدة المؤيد ،[1] وكانت له اهتمامات اجتماعية سخرلها قصصه ، كما سخر لها مقالاته التى كان ينشرها بهذه الجريدة ،وجريدة أخرى هى جريدة «العلم». و«كانت العلم فى ذلك الحين تضم جماعة متحررة فى الفكر وتستهدف نقل الثقافات الغربية ومزجها بالثقافة العربية ، كما كان كتابها يتناولون بالنقد والتحليل الأعمال الأدبية التى كان ينشرها كبار الأدباء المعاصرين لهم. وكان صالح حمدى حماد من هؤلاء المتحررين فكرياً ، والمحافظين على لغتنا ، والمتمسكين بها كوسيلة (كذا) للتعبير الأدبى الراقى ووسيلة لنقل المعارف والعلوم والفنون إلى أدبنا الحديث».[2]

والمتصفح لقصصه القصيرة ولتلك المقالات التى كان ينشرها بهاتين الجريدتين يتمثل له الرجل واحداً من أصحاب الدعوة إلى الإصلاح، ومن المنادين – على حد تعبير الدكتور سيد حامد النساج – بالتمسك بالأخلاق الكريمة؛ فهى لاتفتأ تعلن عن رغبته فى النهوض بمجتمعه ، وتنزع إلى وصف عيوب هذا المجتمع وصفاً دقيقاً ،وتحاول رسم حياة مثلى له باعتبار هذه الحياة غاية يجب الوصول إليها بعد تخلصه من مشكلاته وبراءته من الأدواء.[3]

والراجح ـ فى تصورى ـ أنه قد تأثر فى هذا الاتجاه بالنزعة الإصلاحية التى سادت عصره وانعكس صداها فى إبداع كثير من كتاب تلك الفترة . كما قد يكون ـ وهو ماينفيه النساج ـ قد تأثر بالمقامات ، سواء فى هذا المقامات

---

١ ـ العدد رقم ٥٤٨٠ . وكان عنوانها « الباشات ».

٢ـ تطور فن القصة القصيرة فى مصر ـ سيد حامد النساج ـ ص ٦٥ . وممن أسهموا بنشر بحوثهم ومقالاتهم فيها ـ كما أشار ـ عبد العزيز جاويش وطه حسين وأمين الرافعى وعبد الحميد حمدى وإبراهيم رمزى ومحمد لطفى جمعة ومحمد كرد على .

٣ـ المرجع نفسه ص ٦٥ ، ٦٦.

القديمة ـ وكان على مايبدو من كتاباته واستشهاده فى كثير من المواضع بالشعر القديم والحكم والأمثال وسلامة أسلوبه وغيرته الشديدة على اللغة العربية الصحيحة وتمسكه بها مطلعاً اطلاعا واسعا على التراث ـ أو الحديثة وقد كان معاصراً لزعيمها آنذاك ومن أُتيح لها التطور على يديه تطورا هائلا كبيرا محمد إبراهيم المويلحى . وكانت المقامات تتغيا فى جملتها غايات اجتماعية، ويندرج بعضها ـ إن لم يكن أكثرها ـ فيما نسميه الآن بـ « الأدب الهادف »، وجنوحها نحو الواقع ـ بمفهومه البسيط لابمفهومه الفلسفى الحديث ـ أوضح من أن ينكر ، وما تحمله فى طياتها من بذور لهذا الاتجاه وسمات وخصائص فطرية قد لاحظه أكثر من باحث ، فلم تكن بأية حال مجرد حلية أو زركشة لفظية لا يرجى من ورائها غير التسلية فحسب .[١]

وتبدو النزعة الرومانتيكية ـ وقد تأثر بها هى الأخرى عن طريقين ؛ ثقافته الفرنسية التى مكنته من الاطلاع على أعمال بعض الكتاب الرومانتيكيين الغربيين مباشرة من ناحية ، والمدرسة الرومانتيكية فى مصر من ناحية أخرى، وكانت قد بدأت تطل برأسها فى تلك الفترة ـ « فى بعض مواقف السرد

(١) انظر البحث الخاص بـ« فن المقامة وأثرها فى نشأة القصة الحديثة » . وماحدا بالدكتور سيد حامد النساج إلى نفى تأثر صالح حمدى حماد بالمقامات حسب قوله هو « أن كثيرا من المقامات الهمذانية والحريرية لايحتوى على أكثر من زخرفة لفظية ، وحشد لألفاظ منتقاة تشتمل على نسبة كبيرة من الغريب فى جمل مرصوفة مسجوعة . وربما كانت العقدة التى تدور حولها المقامة بحثا لغويا أو مسألة أدبية أو حيلة بيانية ، مما يدل دلالة واضحة على أن الغرض الأول لهذه المقامات كان تعليم اللغة والأدب . . والقالب لايعدو أن راوى المقامات عيسى بن هشام عند الهمذانى أو الحارث بن همام عند الحريرى يمر ببلد من البلاد فى بعض أسفاره فيلقى ذلك الأديب الإسكندري عند الهمذانى أو أبازيد السروجى عند الحريرى فى حيلة من حيله فيعرفه بعد لأى لإحكامه التنكر ، ثم ينتحى به ناحية بعد أن أصاب الصعلوك ماأقدرته عليه مواهبه من أموال الناس ، فيعتذر بأن الزمان لم يبق له إلا هذه الطريقة لكسب القوت ، ويغلب أن يكون هذا الاعتذار أبياتاً من الشعر تكون ختام المقامة ». بحوث ودراسات أدبية ـ ص ٤٠ ،٤١ .

والوصف والتصوير ، والاحتفال بالطبيعة وجعل نفسه عنصرا من عناصر القصة وشخصية من شخصياتها الرئيسية (كذا) التى تدير الحوار وتسرد الأحداث» .[١]

ونراه يختار شخوصه ـ فى الأغلب الأعم ـ من شواذ المجتمع ، ويقدمهم للقارئ نماذج للرذيلة بغية التأثير فيه، وينقد من خلالهم المجتمع ويعرى كثيرا من أوضاعه الخاطئة ويكشف عن بعض مثالبه ، متمشيا فى هذا الاتجاه مع نزعته الإصلاحية التى أشرنا إليها ، ويحاول ـ فى سبيل هذا ـ الاقتراب بأسلوبه من المستوى الشعبى ، فتجىء لغته فى أكثر الأحيان بسيطة لاتعقيد فيها ولاغموض ولا التواء [٢]

والذى يبدو ـ كما يفهم من نص له[٣] ـ أنه كان على وعى وإدراك شبه دقيقين بالقصة القصيرة التى لم يكن قد اصطلح بعد على تسميتها بهذا الاسم وكان يطلق عليها «رواية صغيرة»، ويميزها أول مايميزها فى رأيه الإيجاز ـ أو مااصطلح على تسميته فيما بعد بـ «التكثيف» ـ وعدم الإغراب بتلفيق حوادث مخترعة لايرجى من ورائها إلا مجرد إثارة الدهشة فى نفوس القراء ولو على حساب الحقيقة والصدق كما كان يصنع بعض الكتاب فى عصره وبخاصة

١ ـ تطور فن القصة القصيرة فى مصر ـ سيد حامد النساج ـ ص ٦٧ . وانظر ص٧٢ حيث أشار إلى اهتمام الكاتب فى قصصه بالجووعناصر الطبيعة عند تحليله لبعض أعماله .

٢ ـ تطور فن القصة القصيرة فى مصر ـ سيد حامد النساج ـ ص ٧٢ ، ٧٣.

٣ ـ يقول فى صدر قصته «من الفقر إلى الغنى» : «وضعت هذه الرواية ، ولم أخرج فيما حوت من الوصف عن حد المختصر المفيد ، ولم أجعل حوادثها المخترعة كذلك بالغريبة المدهشة ، فهى وإن كانت تنقصها براعة القصصى الماهر فى صوغ تلك الزخارف إلا أنها بالحقيقة جديرة بمطالعة الشبيبة خصوصا لما تضمنت من الإرشادات الاقتصادية وحوت من النصائح الاجتماعية » أحسن القصص ـ صالح حمدى حماد ـ (مطبعة والدة عباس الأول ـ القاهرة سنة ١٩١١ م) ص ٦٣ .

المترجمون فــى روايات التسلية ، ثم تضمنــها لفكرة أو اشتمالهـا على مغزى أخلاقى. وهذه النقطة الأخيرة بالذات أكد عليها فى مواضع أخرى عديدة.[1]

لكن محاولته فى كتابة القصة القصيرة لم تسلم ـ وهذا أمر طبيعى بالنسبة لمن خاضوا الطريق قبل أن تتضح معالمـه ـ من ثغرات كثيرة ؛ فنجد الإسهاب الذى قد يصل إلى حـد الإملال فى مواضع تقتضى الإيجـاز ، وإيجازاً يصل إلى حد الإخلال فى مـواضع تقتضى شيـئا من التفصيل أو الإيـضاح بحيث لايخرج بـنا هذا التفـصيل أو الإيضاح عـن حدود القصـة القصيـرة . ونجد التدخل فى الوصف والسـرد تدخلا مباشرا حتى ليجعـل من نفسه فى بعض الأحايـين واحدا من شـخوص القـصة ، ونجـد الأسلوب الوعظـى والنغـمة الخطابية وارتفاع الصوت .

وهذه ـ قبل أن ننـتقل إلى محاولة أخـرى ـ شهادة منصفـة لفنه الذى لم يتعد فيـما يخصنا أربعة أعمال قصـصية قصيرة ـ أو ثلاثة إذا استثـنينا القصة الأولى «بين عاشقين» وقد بـلغت اثنتين وستين صفحة ـ ضمنـها الجزء الثالث من«أحسن القصص » ، فـيها اعتراف بفضله ، وبيـان لحدود هذا الفضل من ناحيـة ، وتقييم مـوضوعى يبـرز ما اعترى مـحاولته من نـقص أو خلل أو ضعف. يقول الـدكتور سيد حامـد النساج : « إن صالح حمدى حـماد كان قصصيا موهوباً أدرك الفارق بين القصـة الطويلة والقصة القصيرة ، ولكنه لم يقف عند الخصائص الموضوعية لفن القـصة القصيرة ، والفروق الجوهرية التى تحدد لكلا الفنين سـماته ، إذ أدى به إحساسه الفنى لأدب القصـة وشغفه به إلى إدراك أن ثمة نوعا آخر من ألوان الفن القـصصى يمكن أن يسمى بالرواية

١ ـ فإن قصة من قصصه ـ كما يقول النسـاج ـ لاتخلو من الإشارة إلى أنها «موعظة أفادتها الحال » . تطور فن القصة القصيرة فى مصر ـ ص ٦٨ .

الصغيرة ، من أهم شروطه الإيجاز والاختصار الذى لايضر بالفن فى حد ذاته ، بل يفيد ويكون موحيا ومؤثرا . وهو فوق هذا وذاك كان واسع الخيال، مطلعاً على الآداب الفرنسية والألمانية ، ومما قد يدل على ذلك مقالاته عن الشعراء والأدباء الفرنسيين ، وترجمته مسرحية (فاوست) لجيته ، مما جعل محاولته فى القصة القصيرة تسبق محاولات غيره من المعاصرين ، وتكاد تقترب من الكمال الفنى لولا نبرة الوعظ والخطابية التى تسود قصصه القصيرة ولولا كثرة شخوصه التى تثقل القصة وتجعلها معرضاً لنماذج بشرية، فإنا لانعدم عنده الحادثة التى تتطور بفاعلية حتى تبلغ الذروة ، كما لانعدم عنده الصراع الذى يضفى على القصة القصيرة مسحة من حركة وحيوية وتدفق ، فأتت شخصيات قصصه متطورة ، تعبر حركاتها وحوارها وتصرفاتها وسلوكها عن طبقتها الاجتماعية مما يجعلها تقترب من الواقع والمعقولية ».[1]

ويقول فى موضع آخر : « . . . كانت قصصه أولى المحاولات الأدبية المصرية الصحيحة فى هذا الفن ، إذ إنها لم تكن مترجمة ولامعربة ولاممصرة، بل إنها كانت صادرة عن كاتب مصرى ، ثقف نفسه بالثقافة العربية التقليدية وبالثقافة الفرنسية ، وترك آثاراً فى الدراسات الأخلاقية والاجتماعية وفى فن القصة الطويلة أيضا . ويزداد تقديرنا لهذا الكاتب حينما نعرف أنه كتب الرواية والقصة القصيرة فى الوقت الذى كانت تعد فيه هذه الألوان ضربا من اللهو أو العبث . . . »[2]

---

١ ـ تطور فن القصة القصيرة فى مصر ـ ص ٧٣، ٧٤ .وترجمته لمسرحية « فاوست » ـ وهو المستند الوحيد فيما أعلم للقول بمعرفته للغة الألمانية واطلاعه على آدابها ـ لايصلح فى تصورى دليلا ؛لأنه ربما ترجمها عن اللغة الفرنسية ، أو ترجمت له ترجمة حرفية ممن يعرفون الألمانية ثم قام هو بالترجمة الأدبية كما كان يصنع معاصره المنفلوطى .

٢ ـ بحوث ودراسات أدبية ـ ص٤١ .

ثم يقـول :« ... ويجب ألا نسرف فندعـى أن قصص صالح حـمدى حماد ـ القـصيرة منها والـطويلة على حد سواء ـ كـانت مكتملة من الـناحية الفنية ، ولـكنها فى إطار مجتـمعنا بظروفه ومناخـه الثقافى ومفهـوم الكتاب والقراء على حد سواء لـلقصة ، يمكن اعتبارها محـاولات بكل ماتحمل هذه الكلمة من معان . وهى محاولات سبقت غيرها تاريخيا ، وصدرت عن فهم معين للـقصة القصـيرة ، كما اقـتربت فنياً منـه ، هذا فضلا عن أنهـا كانت مقصـودة لذاتها ؛ بمعنى أن كاتـبها قصد إلى أن تـكون قصة صغيـرة وليست قصة طويلة بأى حال من الأحوال» .[1]

٢ ـ وتجيء العـبرات للمنفـلوطى محاولـة ثانية . وعلى الـرغم من كل مايمكن أن يقال بالنسبة لفن المنفلوطـى القصصى فإن للرجل فضلا لاينكر فى تهيـئة المناخ وإيجاد الـتربة الصالحة لـنشأة القصـة الحديثة . وهو يمثـل حلقة لايمكن بحال تخطيها أو التجاوز عنها . وقد ترك بصمات واضحة لافى كتاب جيله فحسب وإنما فى كتاب أجيال كثـيرة تالية ، حتى قيل ـ والشهادة للنساج على الرغم من تحـامله الشديد عليـه فى تناوله لفنه ـ « . . . مـامن كاتب معروف إلا وقـد تأثر بأسلوب المنفلوطى فـى فترة مامن حيـاته الأدبية » .[2] ويتخـذ من محمود تـيمور نموذجا فـينقل عنه كلمـته فى مقـدمة مجمـوعته القصصية «فـرعون الصغير» : « ولما تهذب ذوقى فى المطالعـة أقبلت بشغف على قراءة المنفلوطى ، فقد كانت نزعته الرومانسية الحلوة تملك على مشاعرى وأسلوبـه السلس يسـحرنى ». وتـيمور كـما هو مـعروف واحـد من الرواد

---

١ ـ بحوث ودراسات أدبية ـ ص ٤٢ .

٢ ـ تطور فن القصة القصيرة فى مصر ـ ص٧٤ .

الحقيقيين للقصة القصيرة فى مصر وعلم من أبرز أعلامها .

بدأ المنفلوطى فى نشر مقالاته ـ وكانت تحمل طابعا وجدانيا ـ بجريدة «المؤيد» ، فى الفترة التى كان المويلحى ينشر فيها (مابين عامى ١٨٩٨ و ١٩٠٠ م) حديث عيسى بن هشام بجريدة مصباح الشرق فى حلقات . ثم أصدر كتابه النظرات ـ وقد جمع فيه تلك المقالات ـ فى أجزاء (الجزء الأول سنه ١٩١٠م والثانى سنة ١٩١٢ م).

أما العبرات ـ وهى ما تعنينا هنا ـ فقد نشرها سنة ١٩١٥ م ، فى مجلد واحد يحتوى على مجموعة من « الروايات القصيرة » بعضها موضوع وبعضها مترجم عن لغات أخرى. ولم يكن المنفلوطى يعرف لغة أجنبية، وإنما كانت تترجم له هذه الأعمال ، ثم يقوم بكتابتها ـ بأسلوبه هو ـ غير متقيد فى كثير من الأحيان بالأصل المنقول عنه تقيداً حرفياً فيصح أن نسمى بعضها قصصا ممصرة أو معربة ، ويصح من ثم نسبتها على أحد الاعتبارات إليه كما تنسب إلى أصحابها الأصليين.[١]

---

١ ـ يقول الدكتور أحمد هيكل : « وأعمال المنفلوطى القصصية من حيث مصدرها نوعان : نوع أساس فكرته وأهم احداثه من أصل أجنبى ، ونوع أساس فكرته وأحداثه مخترع . أما النوع الأول فيتمثل فى روايته التى ترجمت له أحداثها والتى معظمها من النوع الذى يطلق عليه اسم « رومانس ». وقد أعاد المنفلوطى كتابتها بطريقته وأسلوبه ، متصرفا بالحذف والزيادة والتعديل ، حتى جعلها عملاً جديداً . وتلك الروايات هى « الفضيلة » التى أساسها « بول وفرجينى » لبرناردين دى سان بيير ، و« مجدولين» التى أصلها « تحت ظلال الزيزفون» لألفونس كار ،و « الشاعر » التى مردها إلى «سيرانودى برجراك» لفرانسوا كوبيه ، وقد قدمها المنفلوطى من جديد فى شكل روائى محولاً شعرها وحوارها إلى سرد نثرى خاضع لأسلوبه البيانى الخاص » . تطور الأدب الحديث فى مصر من أوائل القرن التاسع عشر إلى قيام الحرب الكبرى الثانية ـ ط ٤ ـ (دارالمعارف ـ القاهرة سنه ١٩٨٣ م) ص ١٩٠ . والنوع الثانى هو المخترع.

ومما حوته « العبرات » من هذا النوع (المترجم) « الضحية » وأصلها «غادة الكاميليا» لإسكندر دوماس الابن . أما النوع الثانى وهو الموضوع أو المبتكر فقد اشتملت منه على أربع قصص أو « روايات قصيرة » كما كان يسميها ؛ اليتيم ، والحجاب ، والهاوية ، والعقاب . والطابع الغالب عليها هو الطابع الرومانتيكى المغرق فى رومانتيكيته ، فنراها - على الرغم من معالجته فيها لبعض المشكلات الاجتماعية والأخلاقية - وقد اتشحت برداء كثيف من الكآبة والحزن . ذلك الحزن الذى يسم كل أعماله تقريبا . « وهو حزن قريب إلى بعض المشاعر التى سيطرت على الأدب الرومانسى الغربى . ولايعنى هذا بطبيعة الحال أن دوافع هذه المشاعر الرومانسية لدى المنفلوطى كانت دوافع مستوردة فى جملتها ؛ فقد كانت فى أغلبها دوافع داخلية يرجع بعضها إلى طبيعته وظروفه ، وبعضها إلى طبيعة عصره وذوقه العام ».(١)

كان المنفلوطى فى مراحل حياته الأولى يدمن - على نحو مايصور فى مقدمة كتابه النظرات - قراءة الشعر الحزين ، فكأنه يرى من خلاله جمال العالم ،وكأن الشعر على حد تعبيره « هو ما تفجر من صدوع الأفئدة الكليمة فجرى من عيون الباكين فى مدامعهم » . ومن الطبيعى كما يقول الدكتور السعيد الورقى « أن يشكل مثل هذا الشعر إلى جانب الاستعداد الخاص مزاج قارئه الذى أصبح لايرى فى الحياة سوى مظاهر البؤس والشقاء فيبكى عليه ويتباكى معه على النحو الذى تراه فى قوله فى مقدمة العبرات : الأشقياء فى الدنيا كثير ، وليس فى استطاعة بائس مثلى أن يمحوشيئا من بؤسهم وشقائهم، فلا أقل من أن أسكب بين أيديهم هذه العبرات ، علهم يجدون فى بكائهم تعزية وسلوى ».(٢)

١ - اتجاهات القصة القصيرة فى الأدب العربى المعاصر فى مصر - د . السعيد الورقى - ط ١ - الهيئة المصرية العامة للكتاب - الإسكندرية سنة ١٩٧٩ م) ص ٥٨ ، ٥٩ .

٢ - المرجع نفسه - ص ٥٩ .

فما يقدمه من قصص فى تلك المجموعة إنما يهدف به ـ فيما يهدف ـ إلى (التنفيس) عما يجده هو فى داخله من المواجع والآلام من ناحية، ومؤاساة الآخرين من جمهور قرائه والتخفيف عنهم ومشاركتهم على نحو ما فى البكاء من ناحية ثانية . واستمع إليه ـ فى مقدمة النظرات ـ وهو يفلسف معنى الحزن ، ويقدم ـ بطريق غير مباشرة ـ تبريرا له : « كأنما كنت أرى الدموع مظهر الرحمة فى نفوس الباكين ، فلما أحببت الرحمة أحببت الدموع لحبها ، أو كأنما كنت أرى أن الحياة موطن البؤس والشقاء ومستقر الآلام والأحزان ، وأن الباكين هم أصدق الناس حديثا عنها وتصويراً لها ، فلما أحببت الصدق أحببت البكاء لأجله ، أو كأنما كنت أرى أن بين حياتى وحياة أولئك البائسين المنكوبين شبها قريبا وسببا متصلا ، فأنست بهم وطربت بنواحهم طرب المحب بنوح الحمائم وبكاء الغمائم ، أو كأنما كنت فى حاجة إلى بعض قطرات من الدمع أتفرج بها مما أنا فيه ، فلما بكى الباكون بكيت لبكائهم ووجدت فى مدامعهم شفاء نفسى وسكون لوعتى. . . » .

وهو تبرير يعكس ـ رقة طبعه ومشاعره ، وميله ـ أكاد أقول بالفطرة ـ إلى هذا النوع من الأدب ، وإيثاره له على سواه . « والواقع أن هذا الإحساس بمرارة الواقع والحاجة إلى البكاء لم يكن إحساس المنفلوطى وحده ، وإنما كان إحساسا سائدا يمثل الشعور بالمرارة والخيبة نتيجة فشل الثورة العرابية من ناحية والإحساس بالضغط الاستعمارى على البلاد من ناحية أخرى ».[1]

ويجىء الجمهور الذى يتوجه إليه عاملا رابعاً ـ بعد الاستعداد الخاص ، والاتصال بالمنابع الرومانتيكية الغربية عن طريق القراءة والاطلاع لما ترجم منها

١ ـ اتجاهات القصة القصيرة فى الأدب العربى المعاصر فى مصر ـ د . السعيد الورقى ـ ص ٥٩ .

له ، وظروف العصر ممثلة فى الحزن العام الذى خيم على البلاد بعد فشل الثورة العرابية ووقوع مصر فى قبضة الاحتلال ـ من العوامل المؤثرة فى أدبه . «وكان هذا الجمهور يمثل الفئات الدنيا من الطبقة الوسطى المكون من صغار الموظفين الذين يعانون أطنان المذلة على أيدى المستعمر ،وصغار الملاك والتجار الخاضعين للمرابين الأجانب بتأثير مباشر من نظام الامتيازات وحطام الطبقة المتوسطة التى تسربت ثروتها».[1]

ومثل هذه الجماهير كانت « تطلب فى وقت واحد من يعظها ومن يبكيها . . . من يقول لها إن الحياة الدنيا متاع زائل ، وإن الشرفاء ذوى القلوب المخلصة والضمائر النقية لم تقسم لهم السعادة فى هذه الدار الفانية».[2] فكان هو ، وكان هذا النوع من الأدب الباكى الحزين .

ومن العوامل الأخرى المؤثرة التى تركت بصمات واضحة فى شخصيته وأدبه ، إخفاقه - على مايبدو - فى تعليمه الأزهرى ، وتعرضه - وهو فى مقتبل حياته - للسجن حين تعرض للخديوى بالهجاء ،[3] وتتلمذه على يد الشيخ محمد عبده وغيره من رواد حركة الإصلاح .

وتتسم قصصه الموضوعة بعدة سمات ؛ منها اهتمامه فيها بالشخصيات البائسة كالفقراء والمعدمين وضحايا المجتمع والمظلومين ، والاعتماد على الطريقة البيانية - التي اشتهربها - فى السرد والوصف والحوار ، والاتجاه

١ ـ اتجاهات القصة القصيرة فى الأدب العربى المعاصر فى مصر ـ د . السعيد الورقى ـ ص ٦٠ .

٢ ـ القصة القصيرة فى مصر ـ د . شكرى عياد (معهد الدراسات العربية ـ القاهرة سنة ١٩٦٨م) ص١٠٤ .

٣ـ وكانت قصيدته التى هجاه فيها قد « طُبعت فى منشور خاص ، فحوكم من اجلها ولم ينكرها ، وحكم عليه بالسجن ، ثم خرج ولم يعد لمثلها وراح يصور البؤساء والحزانى وكأنه يقول : هذا مجتمعنا » . القصة القصيرة فى مصر ـ عباس خضر ـ ص ٦٤ .

نحو التهذيب وتعميق الإحساس بالقيم الأخلاقية كحب الخير والفضيلة ومحاربة الفساد ،[1] واستمداد أغلب الموضوعات من مشكلات مجتمعه وماكان يثار فيه من القضايا والآراء ؛ كاليتيم وكفالة الأيتام فى قصة «اليتيم»، والسفور وخروج المرأة أوعدمهما فى «الحجاب» والقمار وإدمان الخمور فى «الهاوية» . ونراه فى أغلب قصصه يتعاطف وجدانياً مع أبطاله ، ويشرك نفسه فى الأحداث راوياً ومعلقاً ، وكأنه كان يتمثل شخصية الراوى فى المقامات العربية القديمة وعند معاصره المويلحى .[2]

وتلتزم القصة القصيرة بصفة عامة عنده « بطريقة بناء مطردة فى سائر هذه الأعمال تقريباً ؛ فالقصة عند المنفلوطى تبدأ بمقدمة يبين فيها الكاتب تعاسة البطل وكيف لقيه ، ثم يأخذ فى عرض القصة على لسان البطل ، وتأتى النهاية رثاء من الراوى وهو الكاتب لحال البطل أو البطلة ويطلب لهما الرحمة» .[3]

وقد لاقت قصصه هذه فى وقت من الأوقات رواجاً عظيماً ، وبقدر ماذاعت وذاع معها اسمه أديباً وقاصاً بقدر ماوجه إليه وإليها من نقد . وهو نقد يصل عند بعضهم - ممن لايعرفون الموضوعية فضلاً عن الالتزام بها - إلى حد التجريح ، بينما يكتفى آخرون من المختصين ببيان مافى أدبه من ضعف . ولايعنينا النقد الأول بحال - وقد كنت أوثر أن أنقل إليك بعضاً منه لولا مخافة التطويل والإملال والخروج بهذا النقل عن الجادة - وإنما يعنينا النقد الآخر الذى يلتزم فيه أصحابه بالمنهجية والموضوعية وعدم الخروج -

---

١ ـ تطور الأدب الحديث فى مصر ـ د . أحمد هيكل ـ ص ١٩١ .

٢ ـ اتجاهات القصة فى مصر ـ د . السعيد الورقى ـ ص٦٢.

٣ ـ المرجع نفسه ص ٦٢ ، ٦٣ .

مهما اختلفت الأراء - عن حدود العلم .

ونشير إلى أن بعضهم قد ركز فى نقده على لغته - وكانت فى الحق مجالاً خصباً للنقد - كالدكتور طه حسين في مجموعة مقالاته « نظرات فى النظرات» وقد نشرت متتابعة بصحيفة « الشعب » ،[1] والمازنى فى الديوان،[2] والأستاذ محمد مصطفى الههياوى فى صحيفة «الأفكار» وقد قصد من نقده - حسبما يقول - التنبيه على غلطه وبيان « ما بالعبارة من شناعة الاستعمال » ورد الخطأ إلى الصواب والمأخوذ إلى أصحابه[3]، وأحمد حسن الزيات - وهو واحد من تلاميذه ومحبيه - فى «وحى الرسالة » . وقد أشار إلى محدودية ثقافته بالإضافة إلى ضعف اللغة ، وكلاهما يحول - فى رأيه - بين أدب المنفلوطى والخلود .[4]

وتتبع آخرون موضوعات قصصه واختياره للشخوص - بالإضافة إلى عناصر الفن الأخرى - كمحمود تيمور ؛ حيث يقول فى مقدمة مجموعته «الشيخ سيد العبيط وقصص أخرى » :«فإن المنفلوطى وإن كان قد أجاد فى أسلوبه القصصى السلس الجميل فقد فشل فى مواضيعه القصصية ورسم أشخاصه فيها ، فجعل مواضيع أقاصيصه تافهة يصح أن نضيفها إلى مجاميع

---

١ ـ ومما جاء فيه على سبيل المثال : « إن الكاتب على شغفه بجودة العبارة وحسن الإشارة وكلفه بأن يكون كلامه فخماً سهلاً وخفيفاً جزلاً ، وان يكون أسلوبه أنيقاً ولفظه رشيقاً ، كثيراً ما يلجئه الحرج إلى سخف فى الاستعارة والتشبيه ، ويضطره إلى ان يكون كلامه رثاً غثاً وأسلوبه ساقطاً مبتذلاً ، وكثيراً ماتحمله قلة المادة اللغوية على اللحن الفظيع ، والغلط الشنيع ، والخطأ المخجل فى الاستعمال » . جريدة الشعب ـ عدد ٢٠ / ٤ / ١٩١٠م نظرات فى النظرات ـ النظرة الثانية .

٢ ـ جـ ٢ص٢٤ .

٣ ـ قصص المنفلوطى ـ محمد مصطفى الههياوى ـ ص ٢٤ .

٤ ـ وحى الرسالة ـ أحمد حسن الزيات ـ ط٢ (مطبعة الرسالة ـ القاهرة سنة ١٩٤٧م) ص٣٧٢.

الأمثال والمواعظ ».[1]

ويشير البستانى – متهكماً ساخراً – إلى طبيعة الحزن فى قصصه ومايغلف تلك القصص من كآبة وبؤس ، فهى – وكأنها قد اتخذت نمطاً واحداً – «أولها عذاب وشقاء وآخرها يأس فموت أو انتحار . . . » .[2]

وأشار الدكتور السعيد الورقى إلى أن المنفلوطى قد فهم القصة القصيرة بالفهم نفسه الذى فهمه من سبقوه كلبيبة هاشم « من الاكتفاء بالحجم الصغير دون نظر لطبيعة تكوين خاصة بالقصة القصيرة تختلف فيها عن سائر الأشكال القصصية . واعتماداً على هذا قام المنفلوطى بعملية تلخيص للكثير من الروايات الأوربية ونشرها على أنها قصة قصيرة كما ترى فى قصة الضحية فى العبرات والتى لخصت أحداث رواية غادة الكاميليا الفرنسية » .[3] وذكر أن أغلب قصصه الموضوعة « حكايات ساذجة ممتلئة بالمواعظ الأخلاقية على غرار مافعله المترجمون عند ترجمتهم للأعمال الغربية آنذاك » .[4]

ويرى الأستاذ عباس خضر أن قصص المنفلوطى القصيرة أشبه ماتكون بالروايات الملخصة مما قد يعكس عدم فهم أو إدراك لحدود القصة القصيرة ، وقد يكون الدكتور السعيد الورقى قد تأثر به فى هذا الزعم . يقول : « وفى مجموعة العبرات قصص قصيرة من النوع المترجم أصلها طويلة ، مثل قصة غادة الكاميليا لديماس التى لخصها فى قصة قصيرة .وعلى هذا الغراركتب القصص الموضوعة ، فجاءت أشبه بروايات ملخصة . فلم يكن فى اهتمامه

١ ـ الشيخ سيد العبيط وقصص أخرى ـ محمود تيمور (المطبعة السلفية ـ القاهرة ـ سنة ١٩٢٦م) ص٤٤ ، ٤٥ .

٢ ـ أدباء العرب ـ بطرس البستانى ـ جـ٣ (بيروت سنة ١٩٣٧م) ص ٢٧٦.

٣ ـ اتجاهات القصة القصيرة فى الأدب العربى المعاصر فى مصر ـ د. السعيد الورقى ـ ص٦١ .

٤ ـ المرجع نفسه والصحيفة .



أن يكتب القصة القصيرة حسب أصولها من حيث التركيز حول وحدة الموقف المقصود ».[1] أما شـخوصـه فـ «ضعاف لاحـول لهم ولاإرادة فى أمـورهم ولامصائرهم » .[2]

ويأخذ عليه تدخله وإقحام نفسه فى الأحداث ؛ فهو فى « اليتيم» مثلاً : «يتحدث إلينا حديـثاً مباشراً عن نفسه فيروى الحـادث دون أن يجرد من نفسه راوياً موضـوعياً كمـا فى القصص الفـنية التى يتـحدث فيهـا البطل بضمـير المتكلم، فالراوى هنـا هو المنفلوطى نفسه ، وهو لهذا لايـتصرف أى تصرف يختلف عما ينبغى له ؛ فقد ارتبط من أول الأمر بأنه سيكون على مايرام من مثلـه ، ولهذا أيضاً لاتبـرح شخصـيته مخـيلة القارئ طيـلة القصة كـلها ، والنتيجة من كـل هذا أن الكاتب جعل نفسه كاتباً وبطلاً مـن أبطال قصته فى وقت معاً ، وهو بطل غير مرسوم ، أى غير مقدم إلى القارئ فى داخل إطار القصة» .[3]

ويأخذ عليه أيضاً حـرصه فى « التعبير عن المأساة بطريـقة خطابية سلاح التأثيـر فيها العـبارات أكثر من الحـادث » وافتقاره فى طرح الموضـوعات إلى المعالجة الفنية : « . . . ولهذا يبدو الحـديث مباشراً بينه وبين القارئ ، وأن الأشخاص ليسوا إلا أدوات توصل بينهم . وهو يهتم بالموضوع اهتماماً ظاهراً يفتـقر إلى المعالجـة الفنية ، والموضـوع عنده هو الأصل الذى قصـد إليه ، وليست القصة إلا أداة له بدل المقال . . . ».[4]

---

١ ـ القصة القصيرة فى مصر منذ نشأتها حتى سنة ١٩٣٠ ـ عباس خضر ـ ص ٦٣ .

٢ ـ المرجع نفسه والصحيفة .

٣ ـ المرجع نفسه ـ ص ٦٢ ، ٦٣ .

٤ ـ المرجع نفسه ـ ص ٦٣ .

وقريب من هذا مـاذهب إليه الدكتور سـيد حامد النسـاج ؛ فهو يرى أن ضعف ثقافة المنفلوطي ، وضعف العناصر القصصية لديه « كسعة الخيال ودقة النظر في مراقبة الأشياء وحسن تصويرها ، وتحليل العواطف والأهواء ، وبث الحياة والحركة في الأشخاص ، وبراعة المفاجآت والانتقالات ، وقوة الجاذبية، كل هذا حـدا بالمنفلوطـي لأن تصبح القـصص التي مصـرها لاتأخذ مكـانها المرجو من بين محاولات غيره في فن القصة القصيرة ».[1]

وتكاد قصصـه الموضوعة كاليتيم والـهاوية والعقاب « تكون مقـتبسة من الروايات التي مصرها ، أومن بعض مشاهداته الاجـتماعية ، أطال مقالاتها وسماها قصصاً » .[2] ثم يقول : « ولو أنا فتشنا عـن بعض خصائص القصة الفنية القصيـرة فيما وضعه المنفلوطي من قصـص لم نجد لديه سوى السرد ، وسياق الحدث ، وأنها تقـوم على شخصية أو شخصيتـين أو عدة شخصيات غير مرسومة بدقة دون تعمق للحدث أو الشخصية ودون ما اهتمام بالمفاجأة ، والانتقال من حدث إلى حدث بحيوية وحرارة » .[3]

ومن الأدلة التي يقدمها على ضعف قصص المنفلوطي من النـاحية الفنيـة ـ في رأيه ـ طريقة مـعالجته للموضوعـات ؛ فهو يعالجها بطريـقة ساذجة «إذ يعلو صوتـه دائماً ، ويقدم لنا التجـارب من خلال عينيه هو لا كـما هي في حقيقتها خارج نفسه ، فهو يقحم نفسه في القصة وفي التجربة الفنية ، فتشعر به وكأنه يتربع عـلى خشبة المسرح ، يصف ويسرد ، ولايـفتأ بين حين وآخر يذكرنا بوجوده ، فـلايكاد يتركنا لأنفسنا لحظة واحدة لـنحكم على مانراه أو

١ ـ تطور فن القصة القصيرة في مصر من سنة ١٩١٠ إلى سنة ١٩٣٣ ـ سيد حامد النساج ـ ص ٧٥ .
٢ ـ المرجع نفسه والصحيفة .
٣ ـ المرجع نفسه ـ ص ٧٥ ، ٧٦ .

نقرؤه ، بل يفرض علينا حكمه هو وشعوره هو» .[1]

وقد يطول عنده الحوار - كما فى قصة « الحجاب» حيث بلغ عشر صفحات كاملة - «فيفتقد بذلك الحركة ويصبح جامداً فاتراً حتى يتحول إلى مايشبه الموقف الخطابى ، خاصة وأن المنفلوطى لايترك المجال لشخصياته كى تتحرك وتتكلم وتعبر بتصرفاتها وحركاتها عن دخائل نفوسها وطبيعة تكوينها ونظرتها إلى الأمور والأشياء ، بل إنهم «خطباء» فى مواقفهم ، لانحس بهم وكأنهم غير موجودين فى القصة على نحو من الأنحاء ، ومن هنا لاتبرز مشكلات أبطاله التى يعرضها بوضوح وقوة تجذب انتباه القارئ وتثير عطفه وإشفاقه ، فيحس بمشكلة البطل ويعيش فيها ويتذكرها دائماً ».[2]

وقد أوقعه «فى هذه الأخطاء الفنية أنه حاول معالجة بعض المشكلات الاجتماعية بشكل قصصى ، لابأسلوب قصصى فنى ، إلى جانب أنه يضع فى اعتباره أولاً و قبل كل شىء الإجادة اللغوية والإبداع الموسيقى فيها ، لا إجادة القصة من حيث تصميمها الفنى ، وتحريك شخوصها ، وإعطاء الحوار صبغة حيوية تجعل له قيمة فنية فى توضيح جوانب شخصياته القصصية ».[3]

ولعلنا بهذه النماذج الكثيرة نكون - وقد طال الحديث بنا - قد قدمنا صورة لبعض ماوجه إلى قصص المنفلوطى من نقد ، وأبرزنا - من خلالها - ما كادوا يجمعون عليه من ضعف عناصرها الفنية ،وافتقادها بعض الأصول، مما قد يحول بينها وبين اعتبارها قصصا قصيرة بالمفهوم الدقيق لهذه الكلمة .

وقد نتفق مع هؤلاء النقاد الأجلاء فى بعض ماذهبوا إليه ، وقد نختلف -

١ - تطور فن القصة القصيرة فى مصر من سنة ١٩١٠ إلى سنة ١٩٣٣ - سيد حامد النساج - ص٧٦.
٢ - المرجع نفسه - ص ٧٧ .
٣ - المرجع نفسه ص ٧٨ .

مع تقديرنا لآرائهم - معهم فى بعض . ونعود مرة أخرى فنقرر أن ما قدمه المنفلوطى هو محاولة لعلها - إن لم تكن أقرب محاولة على الإطلاق - تكون من أقرب المحاولات لنشأة هذا الفن بمصر فى العصر الحديث . وشأن أى محاولة لابد أن يكتنفها غير قليل من القصور أو الضعف .

وإذا كانت محاولات الرواد نفسها لم تسلم من مثل هذه الأخطاء التى أحصوها عليه ، أو بعضها فى الأقل ، فمن الظلم البيِّن - والأمر كذلك - أن تقيم محاولته الجادة - فى تصورى - بكل هذه القسوة وكل هذا العنف ، وكأن الرجل كان مطالباً والقصة القصيرة لم تظهر بعد بمعناها الصحيح فى بلدنا أن يكتب قصصا كاملة لايعتورها مايعتور بالضرورة محاولات ما قبل النشأة من نقص .

أليس من الأجدر أن ننظر فيما قدمه - مما يمكن أن يعتبر إضافة على من سبقوه - فيحسب له ؛ كتهيئة المناخ المناسب لميلاد القصة الحديثة باصطناع جمهور ينظر إلى القصص على أنه فن رفيع وليس مجرد عبث أو لهو لايرجى من ورائه إلا التسلية وإزجاء الفراغ وقطع الوقت ؟ ألايحسب له ذلك الأسلوب الأدبى الرائع والقدرة الفائقة على التأثير وتحريك المشاعر تحريكاً يذيب النفوس المتحجرة فإذا هى مهيئة لاستقبال كل مايريد بثه فيها ببساطة - أكاد أقول هائلة - وصدق ؟

وهو فى هذا كله غير بعيد عن المجتمع ولا مايدور فيه من مشكلات ؛ فتكاد كل قصة من قصصه الموضوعة تقوم على مشكلة رئيسة كما ألمحنا من قبل . وسوف يسير الرواد من بعد فى هذا الاتجاه نفسه ، بل سيظل هذا الاتجاه - بعد تعميقه على يد الرواد - ملازماً للقصة القصيرة زمناً طويلاً وخاصة عند الكتاب الواقعيين .

ولم يفتقد فنه التحليل كما افتقده كثير ممن سبقوه فى تناوله لتلك المشكلات ، وإن جاء فى مستوى أقل كثيراً مما سوف يظهر عليه لدى الرواد ؛ لاختلاف النزعة مابين كاتب رومانتيكى بطبيعته وكتاب اصطنعوا الواقعية مذهباً . يقول الدكتور السعيد الورقى ـ وقد نقل بعض كلامه عن الدكتور شكرى عياد ـ : « . . . استمدت القصة عند المنفلوطى موضوعاتها من الطبقة المتوسطة ، تلك التى تعاطف معها الكاتب وجدانياً ، وكانت أميل بحكم ظروفها . . . إلى تقبل بكاءاته الحزينة ، وكانت هذه الطبقة غالباً ماتعيش فى حدود ضيقة من الأسرة والحياة الفردية . لذلك تناول المنفلوطى مشكلات هذه الطبقة كمشكلات (كذا) أسرية يغلب عليها الطابع الفردى ، مما طبع قصصه بطابع يميل إلى شىء من التحليل ، وهكذا بدأت القصة تتحول من مجرد السرد والحكى إلى الاتجاه نحو التصوير ».[1] وهذه درجة من درجات الارتقاء تحسب ـ لاشك ـ له ، وإضافة قلما تذكر ؛ أن تتحول القصة على يديه « من مجرد السرد والحكى إلى الاتجاه نحو التصوير » ، وأن تطبع « بطابع يميل إلى شىء من التحليل » ، وأن تقترب من المجتمع بتناولها ـ تناولاً جاداً ـ لمشكلاته وإن غلب عليها الطابع الفردى .

ويعتبره الدكتور أحمد هيكل – على الرغم من عدم اكتمال قصصه القصيرة من الناحية الفنية – « صاحب المحاولات الأولى لهذا الفن فى الأدب المصرى الحديث »[2] ولعله يعنى المحاولات الحقيقية الجادة ؛ فقد سبقته عدة محاولات . ويعتبره كذلك – على الرغم مما يؤخذ عليه فى قصصه – «دعامة من دعامات الفن القصصى فى الأدب المصرى » ويعلل ذلك بقوله : « فهو

---

١ ـ اتجاهات القصة القصيرة فى الأدب العربى المعاصر فى مصر ـ ص ٦١ .

٢ ـ تطور الأدب الحديث فى مصر ـ ص ١٩٢ .

أول من صنع جـمهوراً كبـيراً للفن القـصصى ، وحمـل القراء على اعتـبار القصص والروايـات نماذج أدبية عالية لاتقل روعـة عن الشعر . وبهذا يعـتبر المنفلوطى مرحلة هامة فى تاريخ أدب مصـر الحديث بعامة ، وفى تاريخ فنها القصصى بصفة خاصة » .[1]

واصطناع الجمهور أمر ليس باليسير ، والتمكين للقصة بحمل القراء على اعتبارها فناً رفيعاً أو « نماذج أدبية عالية » فى وقت كانت توضع فيه الروايات بالصحف تحت باب « فكاهات » أوفى أعمـدة الـتسلية ولايترجـم للقراء إلا القصص ذات الحـوادث المدهشة والمواقف الـغريبة المفتـعلة وبأساليـب ركيكة ضعـيفة أيمـا تكون الركـاكة ويكون الضـعف هو فى تـصورى أشد عـسراً . وكلاهما – اصطناع الجمهور وتهيئة المناخ –مما يُنسب له ولاينكره أحد عليه.

ومثل هذا نجده عند الدكـتور سيد حامد النساج حيث شـهد له – وكتابه يسبق زمـناً كتاب الدكتـور احمد هيكـل – بقوله :« . . . كان للمـنفلوطى فضل تهيـئة الأذهان لتقبل هذا الفن بقصـصه القصيرة التى مصـرها وقصصه التى وضعها فى العبرات » .[2]

ويقول الـدكتور السعـيد الورقي فى نهـاية حديثه عـن المحاولات الأولى ومنها محاولة المنفلوطى : « كان لهذه المحاولات أثرها الواضح فى خلق وعى قصصـى بين القراء والأدباء ، وزيادة التمـرس بهذا الفن الجديـد عند كل من الكاتب والمتذوق ؛ حيث أطلعت جمـهور القراء والشباب من الأدباء على فن أدبى جديد لـه أصول فى الثقافـة العربية القـديمة ، وله قواعده المستـقرة فى

---

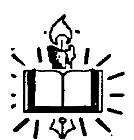
١ ـ تطور الأدب الحديث فى مصر ـ ص ١٩٢ .

٢ ـ تطور القصة القصيرة فى مصر ـ ص ١٠٣ .

الأدب الغربى ، وقد مهـد هذا للقصة القصيرة أن تأخـذ مكاناً لها فى الأدب العربى الحديث ».[1]

فهل يصح بعد هذا ـ على الرغم من كثرة ما أخذ عليه ـ أن نغض الطرف عنه بدعـوى أنه ـ كما ذهب إليه بـعضهم ـ « ليس قـصصياً بالمعنـى المتواضع عليه بين مؤرخى الأدب »[2] فيخرجه من دائرة لم تكـن قد بدأت ـ بمفهومها الفنى ـ بعد ، ويعجـز ـ من ثم ـ عن استجلاء ما قدمه باعـتباره حلقة ـ هى فى تصورنا ـ من أقرب الحلقات لنشأة هذا الفن ؟ !

***



١ ـ اتجاهات القصة القصيرة فى الأدب العربى المعاصر فى مصر ـ ص ٦٣ .

٢ ـ أربعة أدباء معاصرون ـ عمر فروخ (بيروت سنة ١٩٤٤م) ص ٢٦ .



مصادر ومراجع

١ - **الاتجاهات الأدبية فى العالم العربى الحديث** - أنيس الخورى المقدسى - دار العلم للملايين - بيروت سنة ١٩٥٢م .

٢ - **اتجاهات القصة القصيرة فى الأدب العربى المعاصر فى مصر** - د. السعيد الورقى - ط ١ - الهيئة المصرية العامة للكتاب - الإسكندرية سنة ١٩٧٩م.

٣ - **أحسن القصص** - صالح حمدي حماد - مطبعة والدة عباس الأول - القاهرة - جـ١ ، جـ٢ سنة ١٩١٠م ،جـ٣سنة ١٩١١ م.

٤ - **الأدب العربى المعاصر** - د. شوقى ضيف - دار المعارف - القاهرة سنة ١٩٧٥م.

٥ - الأدب القصصى عند العرب - موسى سليمان - دار الكتاب اللبناني للطباعة والنشر - بيروت سنة ١٩٥٦م.

٦ - **أربعة أدباء معاصرون** - عمر فروخ - بيروت سنة ١٩٤٤ م.

٧ - **بحوث ودراسات أدبية** - د. سيد حامد النساج - دار المعارف - القاهرة سنة ١٩٧٨م.

٨- **تاريخ آداب اللغة العربية** - جرجى زيدان - علق عليها وراجعها د. شوقى ضيف - دار الهلال - بدون تاريخ .

٩ - **تاريخ الأدب العربى** - أحمد حسن الزيات - لجنة التأليف والترجمة والنشر - القاهرة سنة ١٩٣٥ م .

١٠- **تطور الأدب الحديث في مصر من أوائل القرن التاسع عشر إلى قيام الحرب الكبرى الثانية** - د. أحمد هيكل - ط٤ - دار المعارف سنة ١٩٨٣م.

١١ - **تطور فن القصة القصيرة فى مصر من سنة ١٩١٠ إلى سنة ١٩٣٣** - سيد حامد النساج - دار الكاتب العربى للطباعة والنشر - القاهرة سنة ١٣٨٨ هـ ١٩٦٨ م.

١٣ - **الرومانتيكية** - د . محمد غنيمى هلال - مكتبة نهضة مصر - القاهرة سنة ١٩٥٦ م .

١٤ - **الصحافة والأدب فى مصر** - د . عبد اللطيف حمزة - مطبوعات معهد الدراسات العربية - القاهرة سنة ١٩٥٥ م .

١٥ - **العبرات** د. مصطفى لطفى المنفلوطى - ط٩- المكتبة التجارية الكبرى - القاهرة سنة ١٩٤١م.

١٦ - **فن القصة** - أحمد أبو السعد - منشورات دار الشرق الجديد - بيروت سنة ١٩٥٩م .

١٧- **فن القصة القصيرة** - د. رشاد رشدى - ط٢- مكتبة الأنجلو المصرية - القاهرة سنة ١٩٦٣م.



١٨ - **الفن القصصى فى الأدب العربى الحديث** - د. محمود حامد شوكت - ط١ - دار الفكر العربى -القاهرة سنة ١٩٥٦م.

١٩ - **الفنون الأدبية وأعلامها فى النهضة الحديثة** - أنيس المقدسى - دار الكتاب العربى - بيروت سنة ١٩٦٣ م .

٢٠ - **فى القصة القصيرة** - فؤاد دوارة - مركز كتب الشرق الأوسط - القاهرة سنة ١٩٦٦م.

٢١ - **القصة القصيرة** د . سيد حامد النساج - دار المعارف - القاهرة سنة ١٩٧٨ م .

٢٢ - **القصة القصيرة فى مصر** - د. شكرى عياد - معهد الدراسات العربية - القاهرة سنة ١٩٦٨م.

٢٣- **القصة القصيرة فى مصر منذ نشأتها حتى سنة ١٩٣٠** - عباس خضر - الدار القومية للطباعة والنشر - القاهرة سنة ١٣٥٨ هـ ١٩٦٦ م.

٢٤- **محاضرات فى القصص فى أدب العرب،ماضيه وحاضره** - محمود تيمور - معهد الدراسات العربية - القاهرة سنة ١٩٥٨م.

٢٥ - **المؤثرات الأجنبية فى الأدب العربى الحديث** - د . لويس عوض - مطبوعات المعهد العالى للدراسات العربية - القاهرة - بدون تاريخ .

٢٦-**وحى الرسالة** - أحمد حسن الزيات - ط٢ - مطبعة الرسالة - القاهرة سنة ١٩٧٤م.

*** مراجع اجنبية :**

1 - **The Modern Arabic Short Story** - Abdel - Aziz Abdel - Meguid, Maaref Press,Cairo, 1959 .

2 - **The Short Story,** - O' Facluin, Sean . Chicago, 1964 .

3 - **Studies in the Short Story** - Jaffe (Adrian H.) and Virgil Scott, New York, 1967 .

4 - **What is the Short Story ?** Current , and Walton R. Patrick , Chicago, 1961 .

*** دوريات :**

١- الجريدة - عدد ٣ أبريل سنة ١٩١٠ م - مقال «**فن الكتابة : نظرات السيد المنفلوطى**» لأحمد لطفى السيد.

٢- السياسة الأسبوعية - عدد ١ مارس سنة ١٩٣٠م - مقال « **أدب القصة والرواية وسبب ضعفه فى الأدب العربى** » لمحمد عبدالله عنان .

٣- الشعب - عدد ٢٠ أبريل سنة ١٩١٠- مقال « **نظرات فى النظرات** » لطه حسين .

٤ - الشهر- عدد يونية سنة ١٩٦٠- مقال « **القصة القصيرة ومقوماتها** » لمحمد مندور.



محمد تيمور ونشأة القصة القصيرة فى مصر

لاتذكر نشأة القصة القصيرة فى مصر دون أن يذكر اسم محمد تيمور ، فلايكاد أحد من الباحثين يتعرض لتلك القضية دون أن يشير إليه من قريب أوبعيد، وقد اعتبره جمهور كبير منهم الرائد الأول لهذا الفن فى تاريخنا الأدبى الحديث ، واعتبروا قصته « فى القطار»[1] أول عمل أدبى يمكن أن يطلق عليه «قصة قصيرة» بالمفهوم الفنى. وعلى الرغم من قلة قصصه - حيث اختطفته المنية فى سن مبكرة ولم يتح له أن يكتب إلا عدداً ضئيلاً منها - فإن « تاريخ القصة فى مصر لايكمل إلا بالوقوف عند آثاره القليلة » كما يذكر الأستاذ يحيى حقى كاتبنا المعروف .[2]

١ - ولد محمد تيمور فى أوائل العقد الأخير من القرن التاسع عشر ، وبالتحديد سنة ١٨٩٢م لأسرة ثرية اشتهر أغلب أفرادها بالأدب ؛ فأبوه أحمد تيمور « كرس حياته لخدمة اللغة العربية ومعارفها وفنونها ».[3] وكان له - فى قصره بدرب سعادة - مجلس يتردد عليه أعلام الفكر فى عصره .[4] وعمته عائشة التيمورية شاعرة . وأخوه محمود سوف يقتص خطاه ويسير - فيما بعد - على أثره ، حتى يصبح واحداً من أبرز كتاب القصة .

---

١ ـ نشرت بجريدة « السفور » سنة ١٩١٧م .

٢ ـ فجر القصة المصرية (الناشر : دار القلم ومكتبة النهضة ـ القاهرة ـ العدد السادس من سلسلة المكتبة الثقافية) ص ٥٩ .

٣ ـ القصة القصيرة فى مصر منذ نشأتها حتى سنة ١٩٣٠ ـ عباس خضر (الدار القومية للطباعة والنشر ـ القاهرة سنة ١٣٨٥هـ ١٩٦٦م) ص ١١٠ .

٤ ـ وقد كان لهذا الأ.ب فى حياه كاتبنا دور كذلك الدور الذى كان للطفى السيد فى حياة محمد حسين هيكل . فجر القصة المصرية ـ يحيى حقى ـ ص٥٦ .

وكان لنشأة تيمور فى ظل هـذه الأسرة أثر فى اتجاهه نحو الأدب . وقد أتيح لهذا الاتجاه أن ينمو مع سفـره - بعد أن أتم المرحلة الثانوية - إلى أوربا لاستكمال دراسـته العالية ؛ ففى أوربا - على الرغم من أنه سافر إلى برلين أولا لدراسة الطب ، ثم انتـقل عنها إلى باريس لدراسة القـانون - نراه مكباً على قـراءة كتب الأدب ، منشـغلاً بمشـاهدة المسرح . وقـد استغـرقه هذان الجانبـان استغـراقاً جعله يرسـب فى السنة الأولى وحـدها مرتين ولايحـالفه التوفيق فى دراسته المنتظمة .

ثم يعود إلى مصر سنة ١٩١٤م بـعد ثلاث سـنوات-لم يكن قد أتم الدراسة فيـها بعد - وتحول ظروف الحرب بيـنه وبين السفرثانية إلـى فرنسا ، فيتجه من ثم إلى «مدرسة الزراعة العليا » ، ويظل الفشل يلاحقه - ولم تكن تلك المدرسة فى الحق تتفق مع ميوله ورغباته - فيقطع دراسته بها ، وينصرف كلية إلى مجال الأدب والـفن . فى تلك الفترة نراه يتجه بكل مـشاعره نحو المسرح نقداً وإبداعاً وتمثيلاً ، وكان وقـوفه على خشبة المسرح وهو واحد من أبناء الطبقة الأرستقراطية - حتى وإن كان هاوياً غير محترف -حدثاً جليلاً فى ذاته ، وأمراً لايكاد - على حد تعبير الأستاذ يحيى حقى - يصدقه عقل.[١]

ثم لايلبث أن يـراه السلطان حسين وهو يقـوم بدوره في مسرحـية «عزة بنت الخليفة » لإبراهيم رمزى على مسرح الأوبرا ، فيعينه أميناً له .[٢] ويقبل تيمور - استبـقاء لصلات أسرته بالقصر - أن يضع يديه فى قـيد الوظيفة.[٣] تلك الوظيفة الجـديرة فى رأى حقى بقلب صاحبها « إلى تمثـال جامد مجسم

---

١ ـ فجر القصة المصرية ـ ص ٥٩ .

٢ ـ القصة القصيرة فى مصر منذ نشأتها حتى سنة ١٩٣٠ ـ عباس خضر ـ ص ١١١ .

٣ ـ فجر القصة المصرية ـ ص ٦٧ .

لإحناء الرأس وضم اليدين وحسن الأدب، يعبر عن أسطورة القرود الثلاثة ؛ لاأرى ، لاأسمع ، لاأتكلم ».[1]

غير أنهـا لم تستطع أن تحوله إلى مـثل هذا التمثال ؛ فقـد دخل السراى وظل « قلبه مع الشعب ». أما الذى تغير فيه حقاً فهو توجهه إلى كتابة القصة القصيرة ؛ حيث « قضت عليه رسميات هذه الوظيفة أن يترك المسرح ، فوجه طاقته إلى الكتـابة ، وكان مماكتبه فى ذلك الحين مجمـوعة قصصه »[2] التى نشرها متتابعة بالسفور فى «باب القصص» تحت عنوان « ماتراه العيون ».

٢- يقسم محمود تيمور حياة أخيه - فى المقدمة التى كتبها لمؤلفاته - إلى ثلاثة أطـوار؛ « أماحيـاته الأولى فى مـصر ففـيها تـكونت مواهبـه ونمت ، وساعدها على هـذا النمو البيئة المنزليـة . وأما حياته فى أوربا ففيهـا تفتحت أعينه للـجديد النافع ، وتشربـت نفسه بالديمقـراطية والمساواة ، وامتـلأ قلبه بالمطـامع والآمال . . آمال الـهدم والبنـاء ؛ هدم القديم الرث مـن المذاهب اجتماعية كانت أو أدبية ، وبناء الصالح النافع من الأنظمة والمذاهب الجديدة. وطوره الأخير كان طور العمل ؛ ففيه ظهرت كتاباته ورواياته».[3]

ويتضح من هذا الـتقسيم - إضافة إلـى الخطوط العريضة لحيـاة كاتبنا - المؤثرات الرئيسة التى ساعدت على تشكيل شخـصيته ، وتركت بصماتها فيما أبدعه . وأول هذه المؤثرات -وهو يرجع إلى الطور الأول - «البيئة المنزلية» ؛ فقد نـشأ - كما أشرت - فـى أسرة غنية ، ساعـده ثراؤها على إتمام تعلـيمه

١ ـ فجر القصة المصرية ـ ص ٦٧ . وجملة « يعبر » صفة ثالثة لـ « تمثال » ؛ فهو « تمثال جامد ، مجسم . . . ، يعبر . . . . » . وبهذا الفهم يزول ما قد يطرأ على العبارة عند قراءتنا لها من لبس.

٢ ـ فجر القصة المصرية ـ ص ٦٧ .

٣ ـ مؤلفات محمد تيمور ـ (مطبعة الاعتماد ـ القاهرة سنة ١٩٢٢م) جـ١ ص١٢ .

حتى اجتاز المرحلة الثانوية بمصر ، وإيفاده إلى أوربا لاستكمال تلك الدراسة.

ولم يحل الثراء بينه - وهو الذى بدأ حياته شاعراً وكان ذا نفس رقيقة - وبين الإحساس بآلام الفقراء ومشكلاتهم ، بل ربما كان أكثر إدراكا لها - على نحو ماتعكس كتاباته - من بعض الفقراء أنفسهم . وقد تأثر - أكثر ماتأثر - بشخصية والده « ومن كان يحضر مجالسه من العلماء والأدباء ، فكان يطالع كتب الأدب العربى ودواوين الشعراء ، وحفظ معلقة امرئ القيس وقصائد أخرى اختارها له الوالد ، وكان ينظم الشعر وهو طالب فى المدرسة الثانوية ، ويكتب مقالات تنشر فى جريدة المؤيد ».[1]

ونراه فى هذا الطور أيضاً يصدر مع أخيه - وكانا لايزالان صبيين - مجلة محدودة لم تتعد نطاق الأسرة « يستنفد فيها اهتزازات قلبه الصغير وسط أخبار المنزل والأهل والأصدقاء. ثم إذا شب قليلاً جرت رجله للمسرح ، وتعلق به فؤاده ، وأصبحت أسماء مؤلفيه وممثليه قوام تفكيره ، وخفق قلبه ، فلابد أن تكون له أيضاً فرقته ، أفرادها أخواه وأخصاؤه بل و(كذا) خدمه .مسرحها فى بهو البيت يدعو إليها الأسرة وعلى رأسها جدته العجوز التى تولت تربيته ، ولابأس من جلوس الخدم أيضاً ، أو يدعو إليها جمعاً من أصدقائه ».[2]

ويزداد تعلقه بالتمثيل والاهتمام بالمسرح مع تردده على فرقة الشيخ سلامة حجازى ، حتى إذا ماسافر إلى أوربا - وفيها تبدأ مرحلة جديدة من مراحل حياته - نراه يوجه جل اهتمامه لمتابعة التمثيل واستكمال ثقافته المسرحية من

---

١ - القصة القصيرة فى مصر - عباس خضر - ص ١١٠ .

٢ - فجر القصة المصرية - يحيى حقى - ص ٥٧ ، ٥٨ .

ناحية - وكانت حجرته التى يقيم بها في باريس تطل على مسرح «الأوديون» فلم يتخلف عن غشيانه أوغشيان غـيره من المسارح فيما قيل ليلة واحدة [١] - وللاطلاع على الأدب الفرنسى اطلاعاً مباشراً من ناحية ثانية .

وعلى الرغـم من قصر الفـترة التى قضـاها فى باريس وهى لم تتـجاوز أعواماً ثلاثة كمـا علمت إلا أنها كانت فى رأى كثيـر من الدارسين ذات تأثير كبير - أوذات الأثر الأكبر بتعبير أدق - فى حياته ؛ فهى « المحول الذى حول اتجاهه فى الأدب وقـلب أفكاره » وجعله يتـشبع « برغبة شـديدة فى إصلاح الأدب والمسرح المصـرى » عند الأستاذ عبـاس خضر.[٢] وهى أول المكـونات الثقافية التى كونت شخصية تيمور القصصية عند الدكتور سيد حامد النساج ، وأنقل لك ههنا نص كلامه لما له - على طوله - من دلالة فيما نحن بصدده. يقول : « وليس من شـك في أن ثمة مقومات ثقافـية كونت شخصيـة تيمور القصـصية ، وجعـلت قصصـه القصيـرة ذات قيمة كـبرى فى تاريخ القـصة المصرية القصيرة ، ولعل أول هذه المكونات الثقافية سفرة إلى فرنسا واختلاطه بالبيئة الـتى كنا ننقل عنها ونتجه فـى ترجمتنا إليها ؛ فقـد أتقن بذلك اللغة الفرنسية وأجاد قراءة آثارها القصصية والفنية ، وهو هنا يختلف عن المنفلوطى الذى لم يهـجر مصر ، ولم يعـرف لغة أجنبـية سوى العربيـة ، وليس هذا فحسب بل إن السنين التى قضاها تيمور فى فرنسا كانت ذات أهمية كبرى فى تكوينه الفكرى والنفـسى ؛ ذلك أن البيئة التى عاش فيهـا كانت تختلف تمام

١ ـ والقول ههنا للأستاذ يحيى حقى فى كتابه « فـجر القصة المصرية » ص ٥٨ . ونص عبارته : « ويسافر محمد تـيمور لدراسة الحقوق فـيسقط فى امتحـان السنة الأولى مرتين ؛ لأنه يسكن حـجرة تطل على مسرح الأوديون ، ولا يتخلف ليلة واحدة عن غشيان المسارح » .

٢ ـ القصة القصيرة فى مصر ـ ص ١١١ .



الاختلاف عن البيئة المصرية فى نظم حياتها وسياستها ، مما أتاح للقصة القصيرة فيها فرصة التبلور والظهور مبكرة . . . ».[1]وقد قدم هذا العامل لأهميته عنده حتى على «استعداده النفسى وميله الطبيعى للكتابة » ؛ حيث جاء ثانياً ، وأغفل - لا أدرى لماذا - تأثير النشأة الأولى إغفالاً تاماً .

أما الطور الثالث - وهو طور العمل كما يسميه أخوه - فيجىء بعد عودته من أوربا ، ويشغل السنوات السبع الأخيرة من عمره . وقد توافر له فيه (الثالوث) الشهير ؛ الشباب ، والفراغ ، والجدة ، فكان - وهو المعروف بالإفساد - « مدعاة إلى الجد والإنتاج فى المجال الذى ملك مشاعره منذ الصغر . أمده الشباب بحماسة عجيبة نحو الأدب والفن، وتوافر له الوقت - على قصر المدة التى اختصرها الموت - فتفرغ للكتابة ، ولم تضطره ضرورة عيش إلى الاحتراف ومعاناة بؤس الأدباء والفنانين في ذلك الزمان . وهكذا انعكس أثر الثالوث المشهور بالإفساد فأخرج لنا هذا الأديب الرائد الخالد».[2]

وقد تأثر فى هذه المرحلة « بالمحيط الثقافى العام لعصره ، وماساده من دعوات للإصلاح ونقد العيوب الاجتماعية . وتمثل هذا جلياً فى اختياره لموضوعات قصصه القصيرة وخواطره ».[3] وفيها أخرج لنا قصصه وتبلور إنتاجه بصفة عامة فى ميدانين آخرين لايقلان أهمية عن ميدان القصة التى يعد رائد جنسٍ من أجناسها ؛ وهما الصحافة والمسرح .

٣- يتنوع إنتاج محمد تيمور تنوعاً شديداً مابين القصة والقصة القصيرة

---

١ ـ تطور فن القصة القصيرة فى مصر من سنة ١٩١٠ إلى سنة ١٩٣٣ ـ سيد حامد النساج ـ (دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ـ القاهرة ـ سنة ١٣٨٨هـ ـ ١٩٦٨م) ص ٨٨،٨٩.

٢ ـ القصة القصيرة فى مصر عباس خضر ـ ص ١١١ .

٣ ـ تطور فن القصة القصيرة فى مصر ـ سيد حامد النساج ـ ص ٩٠ .

والخاطرة والشعر والمسرحية والمقال . وليس من همنا هنا أن نتتبعه في كل هذه المجالات ؛ لذا فسوف نكتفي بماله علاقة بموضوعنا وهو القصة القصيرة ونشير إشارات سريعة إلى ماتركه من آثار فى باقى المجالات .

فقد ترك للمسرح مجموعة من المسرحيات تتميز بطابعها المصرى الأصيل؛ كمسرحية « العصفور فى القفص» وكان قد كتبها باللغة الفصحى أولاً ، ومُثِّلَتْ هكذا على خشبة المسرح ، ثم أعاد كتابتها باللغة العامية . و«عبدالستار أفندى » ، و«الهاوية» ، ثم «العشرة الطيبة» التى شارك بها - مع بديع خيري وسيد درويش - فى التعبير عن الغليان الذى اجتاح البلاد بعد نفى زعيمها سعد زغلول وقيام ثورة ١٩١٩ . وهى مسرحية مقتبسة «ممصرة» منها ماجاء على لسان بطلها موجهاً كلامه للسلطان فؤاد - وهو يعد من أشهر الأبيات العامية فى تلك الفترة ولايزال صداه يتردد حتى الآن - :

«عشان مانعلى ونعلى ونعلى لازم نطاطى نطاطى نطاطى ».

وقد أتاح له اشتغاله بالصحافة فترةً أن يخلف مجموعة من المقالات ، أغلبها فى النقد - وخاصة النقد المسرحى - والاجتماع . أما القصة الطويلة أو الرواية فليس له غير واحدة لم تسعفه الأقدار ليتم كتابتها . هذا بالإضافة إلى مجموعة من الأشعار ـ يقال إنه بدأ نظم الشعر وهو فى الثانية عشرة من عمره - صاغها باللغة العربية الفصحى ، وأكثرها فيما أظن يرجع إلى فترات حياته الأولى ؛ لطغيان الخيال وغلبة النزعة الرومانتيكية عليها [1].

ولشهرة تيمور فى مجال المسرح - وكان فى الحق قد أخلص له ووقف

١ ـ وقد قيد الله له أخاه فجمع شتات ما أبدع ـ وكان مبعثراً فى بطون الصحف والمجلات والأوراق المخطوطة ـ ونشره بعد وفاته فى ثلاثة مجلدات تحمل عنوان « مؤلفات محمد تيمور » . ثم أعيد نشر بعضها منفرداً .

عليه شطراً كبيراً من عمره - لم يكد بعض الباحثين يلتفتون إلى دوره - على خطورته - فى مجال القصة . وهو دور لايقل أهمية - في رأيى - عما قدمه للمسرح .فما حدود هذا الدور ؟ هذا ماسوف نحاول فى الفقرات التالية البحث عنه .

٤- لم تأت ريادة محمد تيمور للقصة القصيرة من فراغ ؛ فقد توفرت لديه عوامل كثيرة تؤهله لتلك الريادة ؛ منها سبقُه الزمنىّ - وإن اختلف الباحثون فى مدى صحة هذه المقولة ، وحاول بعضهم إرجاع السبق زمنياً لغيره ، وأشاروا إلى أعمال هى فى تصورنا ، فضلاً عن كونها مفردة ، من قبيل المحاولات التى تجىء قبيل النشأة - والفنىّ ؛ حيث بزّ أقرانه ، فجاءت قصصه أكثر نضجاً وأحكم صنعةً وأشد جودة وأقل سقطاً ، والعددىّ ؛ إذ خَلّف مجموعة - لاعملاً واحداً مفرداً - مابين مؤلف وممصر أمكن جمعها بعيد وفاته بين دفتين تحت عنوان واحد يشملها جميعاً ، مع الاحتفاظ لكل قصة بكيانها القائم بذاته وعنوانها الخاص ، ووعيه - وهو يجىء أولاً ويسبق كل ماقد ذُكر - بما يكتب ؛ وهو وعى عميق تكوّن لديه نتيجة الاطلاع والثقافة والاتصال المباشر بمنابع القصة القصيرة فى الغرب وتمرسه بأساليب كتابها وخاصة جى دى موباسان ، وكان قد فُتن به أيما فتنة ، وتأثر به أيما تأثر ، وموباسان يلقب بأبى القصة القصيرة، وهو واحد من أبرز أعلامها على المستوى العالمى .

ثم بعد هذا كله - وهو مرتبط فى الحق بالنقطة السابقة - قصده إلى كتابة القصة القصيرة قصداً . وهذا القصد لايجىء إلا نتيجة الوعى . وهو يختلف من هذه الناحية عن غيره ممن توافرت فى كتاباتهم بعض أصول القصة القصيرة عفواً ، وربما لم ينتبهواهم أنفسهم إليه ؛ فقد يكتب «محمود عزى»

خاطرة مثلاً فيها بعض سمات القصة ، لكنها لاتخرج عن كونها «لوحة قصصية » كتلك التى كتبها تيمور أيضاً قبيل قصده لكتابة القصة القصيرة باعتبارها نوعاً أو جنساً أدبياً مستقلاً . إلا أن وعى تيمور وإدراكه الصحيح لحدود القصة جعله يميز بين تلك الخواطر وبين الأعمال الأخرى التى قصد فيها لكتابة القصة قصداً ، وقد ألحقه أخوه بقصصه ، محتفظاً لها بوجود خاص تحت عنوان «خواطر». وقد يكتب أديب آخر مقالاً أدبياً ينحو فيه منحى القصة ، لكنّ عمله يظل فى النهاية مندرجاً تحت اسم «مقال» ولايمكن نقده أو النظر إليه على اعتبار أنه قصة . وهكذا فى أعمال أخرى كثيرة؛ كتلخيص رواية كما كان يصنع بعض من سبقوه .

ولإثبات وعى كاتبنا بحدود القصة والاستدلال عليه أسوق إليك عبارته التى كان يحرص على تصدير كل قصة من قصصه بها عند نشرها بالسفور فى «باب القصص » تحت عنوان «ماتراه العيون » . يقول تيمور : « وهى عدة قصص فى مواضيع مختلفة كل واحدة قائمة بنفسها لاعلاقة لها بالتالية ».(1) فاختياره لهذا الباب - وكانت أغلب القصص تنشر وقتها للتسلية فى باب الفكاهة - إنما يعنى - فيما يعنى - وعيه بحدود مايكتب وأنه لم يكتب لمجرد التسلية أو اللهو ؛ فللقصة القصيرة دور يختلف تماماً عن هذا الدور ، ويعنى أيضاً تقدير الناشر لأعماله ؛ فهو يربأ بها أن توضع مع غيرها مما لايقصد به غير إزجاء الفراغ . وتوضح العبارة -على قصرها - « إلى أى حد أدرك محمد تيمور عن وعى وفهم قيمة أن تكون القصة قصيرة ، وأن يكون لها موضوع واحد ، وخشى أن تفهم مقطوعاته هذه على أنها فصول متصلة الحلقات تستهدف كلها موضوعاً واحداً ، ولكنه أوضح أن لكل قصة

١ ـ العدد رقم ١٠٧ من جريدة « السفور » الصادر فى ٧ يونيه سنة ١٩١٧م ـ ص ٣ .

موضوعها القائم بذاته والذى لاعلاقة له بسواه ». [1]

وقد سار على دربه ، مما يمكن أن يُحسب له أيضاً فى إثبات ريادته ، كثير ممن عاصروه ومن جاءوا بعده ، وخصوصاً أصحاب النزعة التجديدية وأغلبهم من الكتاب الشبان . وقد اعترف بعضهم بهذا ؛ فرأينا « محمود عزى» على سبيل المثال - وقد عده أحد الباحثين الرائد الأول للقصة القصيرة فى مصر [2] - يعلق على إحدى قصصه - وهى قصة « فى الطريق» [3] - بقوله: «من نوع ماتراه العيون ، ولمحمد بك تيمور فضل السبق فيه ». فهو يتخذ من قصص تيمور نموذجاً يمكن أن تندرج قصته - حسب زعمه - تحته ، ويعترف صراحة أنها من نوع ماقدمه تيمور فى مجموعته ، وكأنه كان يتأسى به أو يقتص خطاه ، ثم يقرر أن لتيمور فضل السبق فى هذا النوع الأدبى الجديد .

٥- تستحق قصة «فى القطار » - على الرغم من أنها ليست أكثر قصصه القصيرة جودة - وقفة خاصة ، نستجلى فى ضوئها خصائص فنه ، ومايمكن أن يكون قد أضافه فى سبيل ريادته للقصة القصيرة فى مصر . (وربما - وهو مالايعنينا إثباته هنا ـ فى العالم العربى كله) .

ومن المعروف بداية - وقد أشرت إلى هذا من قبل - أنها أول قصة قصيرة له ، وأنها تمثل نقطة هامة وعلامة بارزة فى تاريخ نشأة القصة القصيرة. وهذا - قبل أن نخوض في تحليلها ، ونسجل بعض الملاحظات

١ ـ تطور فن القصة القصيرة فى مصر ـ سيد حامد النساج ـ ص ٨٦ .

٢ ـ محمود فيضى فى بحث خاص أعده عن « محمود عزى » . وقد أشار إليه النساج فى كتابه « بحوث ودراسات أدبية ـ (دار المعارف ـ القاهرة سنة ١٩٧٨م) ص٣٨ .

٣ ـ نشرتها جريدة « السفور » فى عددها الصادر بتاريخ ٤ إبريل سنة ١٩١٨م.

حولـها - نصهـا كامـلاً : « صباح ناصـع الجبين يجـلى عن القلب الحـزين ظلماته، ويرد للشيخ شبابه ، ونسيم عليل ينعش الأفئدة ، ويسرى عن النفس همومـها ، وفى الحـديقة تتـمايل الأشجـار يمنة ويسرة كـأنها ترقـص لقدوم الصباح ، والناس تسير فى الطريق وقد دبت فى نفوسهم حرارة العمل ، وأنا مكتئب النفس أنظر من النافذة لجمال الطبيعة ، وأسائل نفسى عن سر اكتئابها فلا أهتدى لشىء .

تناولت ديوان «موسـيه » وحاولت القراءة ، فلم أنجح. فألـقيت به على الخوان وجلست على مـقعد ، واستسلمت للـتفكير كأنى فريسـة بين مخالب الدهر.

مكثت حيـناً أفكر ثم نهضت واقـفاً ، وتناولت عصاى وغـادرت منزلى وسرت وأنا لاأعلم إلى أى مـكان تقودنى قدماى إلى أن وصلـت إلى محطة باب الحديد وهناك وقفت مفكراً ثم اهتديت لـلسفر ترويحاً للنفس . وابتعت تذكرة ، وركبت القطار للضيعة لأقضى فيها نهارى بأكمله .

وجلسـت فى إحدى غـرف القطار بجـوار النافذة ، ولـم يكن بهـا أحد سواى ومـالبثت فى مكانـى حتى سمعـت صوت بائع الجرائد يـطن فى أذنى (وادى النيل ، الأهرام ، المقطم) فابتعت إحـداها وهممت بالقراءة وإذا بباب الغرفة قد انفتح ودخل شيخ من المعمـمين أسمر اللون طويل القامة ، نحيف القوام كث اللحية ، له عينان أقفل أجفانهما الكسل فكأنه لم يستيقظ من نومه بعد . وجلس الأستاذ غـير بعيد عنى ، وخلع مركوبه الأحـمر قبل أن يتربع على المقعد ثم بصـق على الأرض ثلاثاً ماسحاً شفتيه بمـنديل أحمر يصلح أن يكون غطاء لطفل صـغير . ثم أخرج من جيبـه مسبحة ذات مائة حـبة وحبة وجعل يردد اسم الله والـنبى والصحابة والأولياء الصالحـين . فحولت نظرى

عنه فإذا بى أرى فى الغرفة شاباً لاأدرى مـن أين دخل علينا . ولعل انشغالى برؤية الأستاذ منعنى أن أرى الشاب ساعة دخوله .

نظرت إلـى الفتـى وتبادر إلـى ذهنى أنه طـالب ريفى انـتهى مـن تأدية امتحانه، وهو يعـود إلى ضيعته ليقضى إجازته بـين أهله وقومه . نظرت إلى الشاب كما تظر إلى ثم أخرج من حافظته رواية من روايات مسامرات الشعب وهم بالقـراءة بعد أن حول نـظره عنى وعن الأسـتاذ . ونظرت إلى السـاعة راجياً أن يتحرك القطار قبل أن يوافينا مسافر رابع ، فإذا بأفندى وضاح الطلعة حسن الهندام دخل غرفتنـا وهو يتبختر فى مشيته ويردد أنشودة طـالما سمعتها من باعة الفجل والترمس .جلس الأفندى وهو يبتسم واضعاً رجلا على رجل بعد أن أقرأنا السلام ، فرددناه رد الغريب على الغريب .

وساد السكون فى الغرفة والتلميذ يـقرأ روايته والأستاذ يسبح وهو غائب عن الوجود والأفـندى ينظر لملابسه طوراً ولـلمسافرين تارة أخـرى وأنا أقرأ وادى النيل منتظراً أن يتحرك القطار قبل أن يوافينا مسافر خامس .

مكثنا هنيـهة لانتكلم كأنا ننتـظر قدوم أحد ، فانفتح بـاب الغرفة ودخل شيخ يبلغ الستين أحمر الوجه براق الـعينين يدل لون بشرته على أنه شركسى الأصل ، وكان ممـسكا مظلة أكل علـيها الدهر وشـرب . أما حافة طـربوشه فكانت تصل إلى أطراف أذنـيه . وجلس أمامى وهو يتفرس فـى وجه رفقائه المسافريـن كأنه يسألهم من أين هم قـادمون وإلى أين هم ذاهبون ثم سـمعنا صفير القطار يـنبئ الناس بالسير ، وتحرك القطار بعد قلـيل يقل من فيه إلى حيث هم قاصدون .

سافر القطار ونحن جلوس لاننبس ببنت شفة ، كأنما على رءوسنا الطير، حتى اقتـرب من محطة شبـرا ، فإذا بالشركسى يـحملق فىَّ ثم قال مـوجهاً



كلامه إليَّ :

- هل من أخبار جديدة ياأفندى ؟

فقلت وأنا ممسك الجريدة بيدى - ليس فى أخبار اليوم مايستلفت النظر اللهم إلا خبر وزارة المعارف بتعميم التعليم ومحاربة الأمية .

ولم يمهلنى الرجل أن أتم كلامى لأنه اختطف الجريدة من يدى دون أن يستأذننى . وابتدأ بقراءة مايقع تحت عينيه ، ولم يدهشنى مافعل لأنى أعلم الناس بحدة الشراكسة . وبعد قليل وصل القطار محطة شبرا وصعد منها أحد عمد القليوبية ، وهو رجل ضخم الجثة كبير الشارب أفطس الأنف له وجه به آثار الجدرى تظهر عليه مظاهر القوة والجهل . جلس العمدة بجوارى بعد أن قرأ سورة الفاتحة وصلى على النبى ثم سار القطار قاصداً قليوب .

مكث الشركسى قليلاً يقرأ الجريدة ، ثم طواها وألقى بها على الأرض وهو يحترق من الألم وقال :

- يريدون تعميم التعليم ومحاربة الأمية حتى يرتقى الفلاح إلى مصاف أسياده وقد جهلوا أنهم يجنون جناية كبرى .

فالتقطت الجريدة من الأرض وقلت :

- وأية جناية ؟

- إنك مازلت شاباً لاتعرف العلاج الناجح لتربية الفلاح .

-وأى علاج تقصد ؟ وهل من علاج أنجح من التعليم ؟

فقطب الشركسى حاجبيه وقال بلهجة الغاضب :

- هناك علاج آخر .

- وماهو ؟

فصاح بملء فيه صيحة أفاق لها الأستاذ من نومه وقال :

- السوط . إن السوط لايكلف الحكومة شيئاً ، أما التعليم فيتطلب أموالا طائلة ، ولاتنس أن الفلاح لايذعن إلا للضرب لأنه اعتاده من المهد إلى اللحد .

وأردت أن أجيب الشركسى ، ولكن العمدة حفظه الله كفانى مئونة الرد فقال للشركسى وهو يبتسم ابتسامة صفراء : - صدقت يابيه صدقت. ولو كنت تسكن الضياع مثلناً لقلت أكثر من ذلك . إننا نعانى من الفلاح مانعانى لنكبح جماحه ، ونمنعه من ارتكاب الجرائم .

فنظر إليه الشركسى نظرة ارتياب وقال :

-حضرتكم تسكنون الأرياف ؟

- أنا مولود بها يابيه .

- ماشاء الله .

جرى هذا الحديث والأستاذ يغط فى نومه والأفندى ذو الهندام الحسن ينظر لملابسه ثم ينظر لنا ويضحك ، أما التلميذ فكانت على وجهه سيما الاشمئزاز ، ولقد هم بالكلام مراراً فلم يمنعه إلا حياؤه وصغر سنه ، ولم أطق سكوتاً على مافاه به الشركسى ، فقلت له : - الفلاح يابيه إنسان مثلنا وحرام ألا يحسن الإنسان معاملة أخيه الإنسان .

فالتفت إلى العمدة كأنى وجهت الكلام إليه وقال :

- أنا أعلم الناس بالفلاح ، ولى الشرف أن أكون عمدة فى بلد به ألف



رجل وإن شئت أن تقف على شئون الفلاح أجيبك . إن الفلاح ياحضرة الأفندى لايفلح معه إلا الضرب ، ولقد صدق البك فيما قال . وأشار بيده إلى الشركسى :

- ولاينبئك مثل خبير .

فاستشاط التلميذ غضباً ، ولم يطق السكوت ، فقال وهو يرتجف :

- الفلاح ياحضرة العمدة . .

- قل ياسعادة البك لأنى حزت الرتبة الثانية منذ عشرين سنة .

قال التلميذ :

- الفلاح ياحضرة العمدة لايذعن لأوامركم إلا بالضرب لأنكم لم تعودوه غير ذلك ، فلو كنتم أحسنتم صنيعكم معه لكنتم وجدتم فيه أخاً يتكاتف معكم ويعاونكم . ولكنكم مع الأسف أسأتم إليه فعمد إلى الإضرار بكم تخلصاً من إساءتكم . وإنه ليدهشنى أن تكون فلاحاً وتنحى باللائمة على إخوانك الفلاحين .

فهزالعمدة رأسه ونظر إلى الشركسى :

- نام وقام فوجد نفسه قائم مقام .

أما الأفندى ذو الهندام الحسن فإنه قهقه ضاحكاً وصفق بيده وقال للتلميذ :

- برافو ياأفندى ، برافو ، برافو .

ونظر إليه الشركسى وقد انتفخت أوداجه وتعسر عليه التنفس وقال :

- ومن تكون أنت ؟



- ابن الحظ والأنس ياأنس .

وقهقه عدة ضحكات متوالية .

ولم يبق فى قوس الشركسى منزع فصاح وهو يبصق على الأرض طوراً وعلى الأستاذ وعلى حذاء العمدة تارة :

- أدبسيس فلاح .

ثم سكت وسكت الحاضرون ، وأوشكت أن تهدأ العاصفة لولا أن التفت العمدة إلى الأستاذ وقال :

- أنت خير الحاكمين ياسيدنا فاحكم لنا فى هذه القضية . فهز الأستاذ رأسه وتنحنح وبصق على الأرض وقال :

- وماهى القضية لأحكم فيها بإذن الله جل وعلا ؟

- هل التعليم أفيد للفلاح أم الضرب ؟ .

فقال الأستاذ :

- بسم الله الرحمن الرحيم إنا فتحنا لك فتحاً مبيناً . قال النبى عليه الصلاة والسلام لاتعلموا أولاد السفلة العلم .

وعاد الأستاذ إلى خموله وإطباق أجفانه مستسلماً للذهول ، فضحك التلميذ وهو يقول :

- حرام عليك ياأستاذ . إن بين الغنى والفقير من هو على خلق عظيم كما أن بينهم من هو فى الدرك الأسفل .

فأفاق الأستاذ من غشيته وقال :

- واحسرتاه . إنكم من يوم ماتعلمتم الرطان فسدت عليكم أخلاقكم ونسيتم أوامر دينكم ومنكم من تبجح وبغى واستكبر وأنكر وجود الخالق .

فصاح الشركسى والعمدة (لك الله يأستاذ) وقال الشركسى :

- كان الولد يخاف أن يأكل مع أبيه ، واليوم يشتمه ويهم بصفعه . وقال العمدة :

- كان الولد لايرى وجه عمته ، والآن يجالس امرأة أخيه .

ووقف القطار فى قليوب ، فقرأت الجميع السلام ، وغادرتهم ، وسرت فى طريقى إلى الضيعة وأنا أكاد لا أسمع دوى القطار وصفيره وهو يعدو بين المروج الخضراء لكثرة مايصيح فى أذنى من صدى الحديث » .

٦- تدور القصة كما ترى - حول قضية اجتماعية تتعلق بالفلاح ، وهل يحق له أن يتعلم لينتشله التعليم مما هو فيه من تخلف كما يحق لأبناء الذوات؟ أم يظل على ماهو عليه ، كما يريد له مستعمروه وأذيالهم من الحكام ؛ يتخبط فى ظلام الجهل ، ولا يساس إلا بالسوط أو (الكرباج)؟

وقد شغل موضوع الفلاح - ومصر أكثرها فلاح آنذاك - بال كثير من الرواد فى تلك الفترة ؛ فدارت «زينب» لهيكل من قبل حوله ، وقبلهما تناولته أعمال النديم ومنصور فهمى وهما من أصحاب المحاولات ، وسوف يطرقه عيسى عبيد ومحمود تيمور ، ومن بعد هؤلاء جميعاً توفيق الحكيم ويحيى حقى وطه حسين وغيرهم .

لكن الغريب أن الذي يتناوله هذه المرة هو واحد من « أبناء الذوات» كما يقال ، لم تشغله هموم طبقته الأرستقراطية ، ولم تحل بينه وبين التعاطف مع الفقراء والكادحين من أبناء الطبقة الدنيا ومنهم بطبيعة الحال الفلاح المسخر فى



ظل نظام الإقطاع كما سخر العبيد فى عهود القهر والاستبداد . بل نراه يهاجم فى مرارة بعض المترفين ، ويصور مفاسدهم ويبرز ماهم عليه من التفاهة والانحلال .

وهو فى هذا كله يقترب بالقصة - كما اقترب المنفلوطى وصالح حمدى حماد من قبل على استحياء - من المجتمع ، ويستمد موضوعها مما يعج به من القضايا والمشكلات ، فيصبح للقصة هدف ، وهو ماصرح به أكثر من مرة؛ نحو قوله فى إحدى خواطره : « لعلى بكتابة هذه الخواطر أشرح لأبناء وطنى سراً من أسرار تأخر المصريين ».[1]

ولعله قد تأثر فى هذا - إضافة إلى الدعوات الإصلاحية السائدة فى عصره - بالمويلحى ، وكان شديد الإعجاب به ، وطالما نصح أخاه بقراءة رائعته « حديث عيسى بن هشام »[2]، وهى تجمع بين المقامة والقصة . وقد أشرنا فى بحثنا عن المقامات إلى أن بعض هذه المقامات يمكن إدراجها ضمن مايسمى بـ « الأدب الهادف» . فهل يكون كاتبنا قد تأثر بها وكان مطلعاً - كما هو معروف - على التراث ، مفتوناً بأبرز كتابها المحدثين - وهو المويلحى - على الإطلاق ؟

ويجيء تناوله لهذا الموضوع بطريقة لاتعتمد التهويل أو المبالغة - شأن كتاب الخيال - فهو كاتب واقعى ، أومن أصحاب «مذهب الحقائق» كما

---

١ - العدد رقم ١٧٠ من جريدة « السفور» الصادر بتاريخ ١٩ سبتمبر سنة ١٩١٨م . ص٢.

٢ - يقول محمود تيمور : « . . . فى ذلك الوقت كنت أستنير فى مطالعتى بهداية شقيقى ، فنصح لى فيهما نصح بأن أطالع « حديث عيسى بن هشام » للمويلحى ، ورواية « زينب » للدكتور هيكل فرأيت فيهما لونا يختلف عن اللون الرمزى الرومانسى الذى كنت غارقاً فيه ، لوناً واقعيا يهبط بالقارئ من سماء الخيال العليا حيث يعيش الناس كالملائكة فوق الضباب إلى الأرض التى نحيا عليها حيث نرى الناس بشراً مثلنا ، على فطرتهم التى خلقوا عليها » . شفاء الروح لمحمود تيمور - ص١٦ .

كانوا يسمون الواقعية وقتها ، لايشغلـه من الريف جمال طبيعته - كما يشغل أصحاب النزعـة الرومانيتكية - ولايستـهويه سحرها حتى يصرفـه كما صرف غيره عن واقعه المرّ الأليم .

لقد نظر إلى الفـلاح نظرة صادقة - أو واقعية إن شئت - فـتبدى له فى صورته الحقيقية ، لافى صورته المـثال ، ورأى - وطالماً أرانا معه - مافيه أهل ريفنا من بؤس ، وماكانوا عليه - آنئذ من شقاء .

ولأن تيـمور كـاتب مـسـرح ، ولأن المسرح - فـى صورتـه الفـرنسيـة الكلاسيكية التى تأثر بها - يُعنى بالوحدات الثلاث ؛الحدث والمكان والزمان، فلا تكـاد قصة من قـصصه تخلـو من هذه الوحدات ، إضـافة إلى اهتمـامه بالشخصية والحوار ،« فهو فى كل قصصه يعنى بالوصف المكانى عناية فائقة، إذا يحرص على أن تكون جزئيات هذا المكان مذكورة ، وتفاصيله محدودة ، وكأنه فى ذلك مهنـدس الديكور فى المسرح إذ يعد المنظر إعداداً كـاملاًويهيئ للمكان الذى ستقدم فـيه أحداث المسرحية التهيئة الواقعـية التى لاتترك جزئية من جزئيات المكان إلا وتجعلها ماثلة أمام أعين المشاهدين ».[1]

وقد اختار لهذة القصة إحـدى عربات القطار مسرحـاً ، وأدار الحوار بين مجمـوعة من الشخوص يمـثل كل منهم وجهـة نظر خاصة ويعبـر بذاته عن طائفة أو شريحة من شرائح المجتمع؛«فالشركسى فى عنجهيته وكبريائه وأخذه ماليس له دون أدنى مـبادئ اللياقة ؛ إنما هو نموذج الإقطاعيـين الغاصبين فى تلك الفترة. والشيخ فى غفلته وخموله، وفى آرائه المتخلفة وأحكامه المنافقة؛ إنما هو نموذج بعض رجـال الدين ، الذين كانوا فى غفلة وتـخلف ومداهنة لذوى السلطـان فى تلك الأحايين . والعـمدة فى جهلـه وفظاظته وعدوانـيته

١ ـ تطور فن القصة القصيرة ـ سيد حامد النساج ـ ص ٩١ .

ليس إلا نموذج صنائع الحكام وذيول السلطة الغاشمة فى هذه العهود السود . والأفندى فى سطحيته وسلبيته ليس إلا نموذج الموظفين اللامبالين ، الراضين من الحياة بالمداراة والمحافظة على الراتب الذى يوفر حسن المظهر . أما التلميذ فهو فى رهافة حسه ، وإيجابيته ، ورفضه وشجاعته ؛ إنما هو نموذج الجيل الجديد . . . ».[1]

ولعلك لاحظت حرص الكاتب على رسم الشخوص رسماً دقيقاً من خلال وصفه للشيخ بأنه «من المعممين ،أسمر اللون طويل القامة نحيف القوام كث اللحية ، له عينان أقفل أجفانهماالكسل ، فكأنه لم يستيقظ من نومه بعد». ثم يواصل وصفه - وهو وصف خارجى يتتبع فيه ملامحه وهيئته وزيه ولون الثياب ـ فنرى مركوبه الأحمر ، ومنديله الكبير الذى «يصلح أن يكون غطاء لطفل صغير»، ومسبحته وهى «ذات مائة حبة وحبة». ونراه وهو «يردد اسم الله والنبىّ والصحابة والأولياء الصالحين » ، ويخلع مركوبه ويتربع فوق المقعد ثم يبصق على الأرض ثلاثاً ماسحاً بمنديله شفتيه . ومثل هذا الوصف الدقيق نراه فى رسمه لشخصيات أخرى كشخصية الخصىّ فى قصة « صفارة العيد » ؛ حيث نراه وهو يجلس أمام القصر «واضعا رجلاً على رجل وممسكاً بمسبحة يستعين بها على قتل الوقت حتى لايشعر بالسأم ولا الملل ، وهو شيخ فى الخامسة والخمسين من عمره ، له شفاه تشبه قطع (البفتيك) التى تقدم لك فى مطاعم العاصمة ،وعينان يزداد احمرارهما كلما (أخذته الجلالة) فنطق باسم الله العظيم،وأنف أفطس كأنه ضفدعة وجدت فى وجه الخصى منبتاً حسناً .وكان طويل القامة ،ضخم الجثة ، إذا مشى اهتزكما يهتز الفيل».

---

١ ـ تطور الأدب الحديث فى مصر منذ أوائل القرن التاسع عشر إلى قيام الحرب الكبرى الثانية ـ د . احمد هيكل ـ ط ٤ (دار المعارف ـ القاهرة سنة ١٩٨٣م) ص ٢١٣ .وانظر : القصة القصيرة فى مصر لعباس خضر ـ ص ١٢٠ .



وهو وصف لايخلو من طرافة ، ورسم يشبه في بعض نواحيه الرسم «الكاريكاتيري » الساخر ، على الرغم من أن شخصية الخصي نفسه التي حرص على وصفها كل هذا الحرص شخصية ثانوية لاعلاقة لها بالأحداث ، مثل (الكومبارس) الذي يظهر في خلفية المشاهد (السينمائية) والمسرحية .

ويفطن تيمور باعتباره دارساً للمسرح وواحداً من كتابه - وهو مماتركه المسرح على قصصه من بصمات - إلى وجود عناصر أخرى قادرة على إحداث التأثير إلى جانب الشخصية والحوار ؛ كعنصر التجميع والحركة ، وعنصر التصميم الذي يتبدى أكثر ما يتبدى في صنع خلفيات تشبه الديكورات أو المناظر ، فضلاً عن الملابس ؛ فلايكاد يرسم شخصية في قصصه إلا ويحدد زيها وملامح ملابسها . (١)

وتحتشد القصة في أدبه بالشخصيات الثانوية حتى ليكاد « يضيع في خضمها دور الشخصية الرئيسية (كذا) ، وكأني به في مثل هذه القصص كثيرة الشخصيات كان يريد أن يقدم لنا موقفاً حوارياً أو مشهداً درامياً تتحرك الشخوص فيه حركة درامية مرسومة على النحو الذي يريده لها المخرج المسرحي . فقصته (حفلة طرب) ليست إلا مشهداً مسرحياً يقدم لنا فيه الكاتب أعضاء الـ«كورس الغنائي» فرداً فرداً ، بشكله ، ورسمه ، ودوره في الكورس ، الأول ، ثم الثاني فالثالث ، والرابع ، وهكذا مع باقي الشخصيات وهم ثمانية . . . والشخوص في« بيت الكرم» خمسة يقدمهم لنا شخصية إثر أخرى ، بملامحها وقسماتها ، ومزاجها ، وزيها ، وصورتها الخارجية ، دون تعمق فيما وراء هذه الصورة ، وكأنما كان احتفاله بكثرة

---

١ ـ تطور فن القصة القصيرة في مصر ـ سيد حامد النساج ـ ص ٩٣ .

الشخصيات فى قصصه يفرض نفسه على القصة القصيرة عنده فرضاً ، فلا يكاد يفلت منه . وربما كان مرجع ذلك إلى تأثره الشديد بالمسرح والفن الدرامى أوالمواقف الدرامية ، ومدى أهمية وجود الشخصيات على خشبة المسرح » .[1]

ونراه فى تقديمه لشخوص قصصه يتأثر كذلك بالأسلوب المسرحى ؛ فهو يحرص دائماً « على تقديم الشخصية تقديماً مسرحياً ، يحافظ فيه على أبعاد الشخصية وخطوطها الرئيسية (كذا) ، فلا يغفل كيانها الفسيولوجى العضوى ، ومايتصل بذلك من تحديد لطولها، وعرضها ، ولون بشرتها ، وكذا يحافظ على كيان الشخصية الاجتماعى والسيكلوجى » .[2]

وغالباً مايوظف الوصف - كما يفعل الكاتب المسرحى - فى رسم الشخصية من الخارج وتحديد ملامحها الظاهرية ، بينما يترك للحدث وللحوار هتك دخيلتها والكشف عن مكنونها .[3] «ويلاحظ أنه يحرك الشخصيات تحريكاً درامياً ، يعنى فيه بالإشارة ، والإيقاع واللفتة، وكأنه المخرج المسرحى يشير إلى الممثل بما يجب عليه القيام به من حركات وإشارات وتلميحات داخل الدائرة المحدودة التى يحددها له ، وفى الإطار المرسوم » .[4] فـ «فى قصة (عطفة الـ . . . منزل رقم ٢٢) نجده يدخل غرفة عمله بالوزارة

---

١ ـ تطور فن القصة القصيرة فى مصر ـ سيد حامد النساج ـ ص٩٣ ، ٩٤ .

٢ ـ المرجع نفسه ص ٩٣ .

٣ ـ يقول الأستاذ عباس خضر : « والواقع أن الحوار فى القصة الاولى ـ فى القطار ـ متمم لرسم الشخصيات، بل هو أهم من الوصف الخارجى ، لما فيه من دلالات اجتماعية ونفسية ـ وهى قدرة اكتسبها من مرانه وخبراته فى التاليف المسرحى » . القصة القصيرة فى مصر ـ ص ١٢١ .

٤ ـ تطور فن القصة القصيرة فى مصر ـ سيد حامد النساج ـ ص ٩٥ .

ويجلس أمام مكتبه ، ثم يمسك بالجريدة ، وهى جريدة وادى النيل ، ويظل هكذا دقيقتين « وهو هنا يهتم بالزمن الذى يجب أن تستغرقه القراءة » ثم يلتفت إلى الباب فيرى زميله أمين على يبتدره بالسلام ، ولايكتفى تيمور المخرج المسرحى بأن يجعل الشخصية تبتدره بالسلام فحسب ، بل لابد لكى يتم المشهد المسرحى من أن يقول القادم : « صباح الخير ياأبوعلى » . . فيلقي أبو على بالجريدة على المكتب ويرد السلام بأحسن منه ، ويتثاءب أمين على فيتثاءب أبو على هو الآخر . وفى قصة (صفارة العيد) نراه يقحم الأستاذ قصير القامة على المشهد المسرحى فقط لتتم الصورة الدرامية ، ولتكتمل عناصر المشهد . . . » .[1]

ولكل شخصية من الشخصيات وجهة نظر خاصة تحاول الدفاع عنها والإقناع بها ؛ فالشركسى والعمدة والشيخ المعمم - وتجمعهم مصلحة واحدة - يقفون ضد تعليم الفلاح - وهى القضية المطروحة فى قصته « فى القطار» - وقفة صارمة ويرون أنه لافائدة ترجى منه ولايصلحه إلا الضرب ، بينما يقف التلميذ على صغر سنه - وهو الذى كان يعقد عليه تيمور الأمل ؛ أعنى الجيل المثقف الجديد - موقفاً مضاداً ويحمل وجهة نظر مختلفة تقترب منها إلى حد ماوجهة نظر الأفندى ، ويكتفى الراوى - وهو تيمور نفسه الكاتب والمخرج معاً - بإدارة الحوار وعرض الوجهتين فى حيدة شبه كاملة وبدرجة عالية من الموضوعية .

ويلاحظ من خلال هذه القصة ، وهى سمة عامة فى قصصه - اهتمامه الزائد بالشخصيات ؛ « فالقصة عند محمد تيمور فى الغالب قصة شخصية

١ ـ تطور فن القصة القصيرة فى مصر ـ سيد حامد النساج ـ ص ٩٥ .

أكثر من أن تكون قصة حدث . وأغلب الشخصيات التى اعتمد عليها محمد تيمور شخصيـات ممزقة ضائعة ، لكنها تختلف عن شخـصيات المنفلوطى فى أن بؤسهـا وضياعهـا له مايبرره ، مـثل شخصـية اليتـيم فى «صفارة العـيد» وجماعة المغنيين فى «حفلة طرب » . . . . ». [1]

وقد كان لتيمور رأى فى مسألة العامية والفصحى ، وهل يجوز للكاتب أن يخرج عن إطار اللغـة العربية فى كتاباته الإبداعـية أم لا ، وماحدود هذا الخروج إن جاز وما مبرارته الفنية . ولعلك لاحظت استخدامه فى القصة التى بين يديك كلمات أجنبية مثل «براڤـو» وهى كلمة فرنسية ، و« أدبسيس» وهى عبارة طالما سمعـها المصريون من أبناء السلالات التركية ووعـتها ذاكرتهم منذ العهد العثمانى ، إلى جانب المثل الشعبى «نام وقام فوجد نفسه قائم مقام » .

وقد جاء هذا كله فى ثـنايا الحوار مما يعكس رغبة واضحـة من جانبه فى إنطاق الشخصيات بما يلائمها ورسمهـا بطريقة مقنعة فنياً ؛ فكلمة « براڤو» - كما يقول الدكـتور أحمد هيكل - توحى بتعلـق الموظف - وقد جاءت على لسانه - «ببـعض المظاهر الغربية مما يؤكـد سطحيته وتفاهـته » . و«أدبسيس» التى قالها الشركسى فى رده على التلميذ هى من مكملات شخصيته.[2] وكذا المثل الذى جاء هو الآخر على لسانه ، « وكانت هذه إحدى خصائص محمد تيـمور ؛ حيث يـستعـمل أحيانـاً اللفظة العـامية أو الأمـية حين لاتسـعف

١ـ اتجاهات القـصة القصيرة فـى الأدب العربى المعاصر فـى مصر ـ ط ١ (الهيئـة المصرية العامـة للكتاب ـ الإسكندرية سنة ١٩٧٩م) ص ٧٢ ، ٧٣ .

٢ ـ تطور الأدب الحديث فى مصر ـ ص ٢١٤ .



الفصحى» .[1]

أما السرد والوصف فقد جاءا - كما رأيت - فى لغة عربية سهلة بسيطة، خالية إلى حد بعيد من التقعر والتنميق ، وكان هذا ديدنه فى سائر قصصه . يقول الأستاذ عباس خضر: « ولغة محمد تيمور عربية سليمة إلا ماندر من الأخطاء ، وهو من القصصيين الفنيين الأوائل عندنا الذى كتبوا بعربية سليمة؛ ففى رواية زينب وفى القصص القصيرة التى كتبها المعاصرون لتيمور وأبناء مدرسته كثير جداً من الأخطاء اللغوية والركاكة فى الأسلوب ، ولاشك فى أن هذا من الأسباب التى كانت تجعل الأدباء الآخرين غير القصصيين والذين تمكن حب اللغة العربية من نفوسهم ينظرون شذراً إلى هذه القصص ويأبون عليها الدخول من باب الأدب . وقد نقد بعضهم المنفلوطى فى اللغة على سبيل التحدى ، ولكنهم لم يجدوا فى القصص الحديثة مايدعوهم إلى أن يعيروها أى اهتمام أو التفات » .[2]

على أنه - مع قدرته على التعبير الفصيح الصحيح - لم يكن بحال ممن يمكن أن نطلق عليهم الكتاب الأسلوبيين الجماليين ، «بل هو منطلق فى تعبيره يستخدم اللغة كأداة (كذا) فى التعبير عما يريد ، لايعبأ برنين الكلمات وإيقاع الجمل ، وقد استعمل الألفاظ العامية والأجنبية ، حيث لاتسعفه الكلمة الفصحى التى تدل على ما يريد وخاصة فى الحوار ، وكان من رأيه أن الكلمة الأجنبية متى صقلت على ألسنتنا أصبحت كالعربية ولابأس من

---

١ - المرجع نفسه والصحيفة . ويقول عباس خضر فى رسم تيمور لشخصيات القصة رسماً واقعياً : « . . وأجرى الحوار بينهم بلغة فصيحة قريبة من الحديث العادى وإن كان قد أتى ببعض كلمات من اللغة الدارجة تجرى أمثالها عادة على ألسنة أمثال شخصيات القصة » . القصة القصيرة فى مصر - ص١٢٠.

٢ - القصة القصيرة فى مصر - عباس خضر - ص ١٢٦ ، ١٢٧ .

استعمالها » .[1]

وقد جاء فى مقال له : « . . . على أنى لاأريد أن نأبى استعمال اللفظ الإفرنجى إذا صقله اللسان ، وفى القرآن دليل ساطع على صحة قولى ؛ إذفيه من الألفاظ الفارسية ما يسوغ استعمال اللفظ الإفرنجى » . وتلك مسألة قد لايتسع المجال لعرضها ، وهل فى القرآن الكريم ألفاظ غير عربية أم لا ؟ وهل يقدح هذا فى وصف الله عز وجل لكتابه العزيز بأنه نزل بلسان عربى مبين ؟ وهل يُسَوِّغ هذا للكتاب أن يستعملوا فى كتاباتهم ألفاظاً غير عربية ؟ والحق أن ماجاء فى القرآن مما يوصف بأنه « كلمات أجنبية» كان قد دخل اللغة العربية قبل نزول القرآن واستقر بها حتى عُدَّ - فى رأى علماء اللغة - من الألفاظ العربية ، على أن تيمور وهو يسوغ للكتاب استخدامها بالقياس - حسب زعمه - على مافى القرآن الكريم لم يستخدم منها - كما ذكرت - فى قصصه إلا ألفاظاً قليلة كانت تجىء غالباً فى ثنايا الحوار لتلائم طبيعة الشخصية وطريقتها التعبيرية ، وهو جزء مما نودى به منذ مطلع هذا القرن تحت مسمى «الواقعية» .

وأنقل نصاً لأخيه محمود يمكن فى ضوئه استجلاء الأمر بشكل أكثر وضوحاً ؛ يقول محمود تيمور ملخصاً رأى كاتبنا فى مسألة العامية والفصحى: «وكان رأيه أن يكتب المؤلف بالعامية إذا كانت الرواية » يعنى المسرحية ؛ فقد كانوا يطلقون على نصها المكتوب هذا الاسم « مصرية عصرية، وبالعربية الفصحى فيما عدا ذلك ؛ كتأليف الروايات العربية والمصرية القديمة (الكلاسيك) وتعريب الروايات من اللغات الأجنبية وهلم جرا » . ويدافع محمود تيمور عن وجهة نظر أخيه ؛ حيث يقول :«ونظريته

١ ـ القصة القصيرة فى مصر ـ عباس خضر ـ ص ١٢٧ .

هذه غاية فى الصواب ؛ لأن الكاتب (الرياليست) أى المتبع المذهب الحقيقى إذا كتب رواية عصرية باللغة الفصحى كان هذا العمل مخالفاً للحقيقة التى ينشدها لأن بغيته من كتابة هذا النوع من الروايات هو عرض مشاهد حقيقية من الحياة المصرية ، عرض أشخاص يتكلمون بلغتهم ويعيشون فى جوهم ، عرض حقائق لاعرض خيال ».[1]

وواضح – وإن كان لنا بعض التحفظات التى قد تجعلنا نختلف معه فى هذا الرأى – أن اتجاه محمد تيمور للعامية حسبما يذكر محمود تيمور كان مرتبطاً بالمسرح ، وهو يُعد من هذه الناحية «زعيم المنادين بالكتابة باللغة العامية للمسرح » كما يقول يحيى حقى .[2] أما بالنسبة للقصة فالأمر يختلف؛ لأنه كان يرى أن تكتب – حتى فى حوارها – باللغة العربية الفصحى ، وإن لم يجد حرجاً فى استعمال بعض الكلمات غير العربية (عامية كانت أو أجنبية) كما أشرت .

وتؤكد قصصه التى خلفها لنا هذه الحقيقة ؛ فلم يخالف فعله ماعتقده وصرح به ، بل جاءت تأكيداً له . ولعل تمكنه من اللغة العربية – وهو ماتظهره تلك القصص وبخاصة فى جانبى السرد والوصف – «يرجع إلى بيئته المنزلية وإلى شغفه بالشعر العربى وحفظ قصائده ومعلقاته ، ثم بنظم الشعر ومايتطلبه من دقة لغوية ، وإلى اهتمامه بدراسة اللغة العربية وأدبها

١ ـ مؤلفات محمد تيمور ـ جـ ١ ص ٥٦ .

٢ ـ فجر القصة المصرية ـ ص ٦٤ . ويعلل يحيى حقى لاتجاهه هذا بالنسبة للمسرح بقوله : « فعل هذا لأنه كان متلهفا على تملك أذن الشعب ولاعتقاده أن التعبير الصادق يتطلب منه هذا الانحياز ، وبخاصة إذا كانت المسرحية فكاهية ، والذين يسيرون اليوم على نهجه جدير بهم أن يدرسوا أسلوبه فى العامية فسيدهشهم ـ مع أنه كان يحرث أرضاً بكراً ـ بانطلاقه ورشاقته وخفة دمه وبعده عن القلقلة والتعثر والتكلف ، حتى ليخال لك أن هذا الفتى الأرستقراطى هو ابن بلد مصفى » .



على وجه عام ».[1]

وقد يؤخذ عليه استرساله فى الوصف ، وقد يوصف الجزء الأول الذى قدم به قصته فى القطار بأنه - وقد وصف فيه الطبيعة وصفاً إنشائياً يوحى ظاهره بالانفصال عن جسم القصة - دخيل ، وقد يرى بعض الباحثين أنه قد تأثر فى هذا بالمنفلوطى ،[2] كما تأثر به فى أشياء أخرى تبدو فى إدارته «الحديث حول نفسه وكأنه بطل من أبطال القصة ، كما تبدو كثيراً فى خلق الأجواء العاطفية وإثارة المشاعر الحانية نحو الفقراء والمساكين وضحايا المجتمع على وجه العموم ».[3]

وفى الحق أن تأثير المنفلوطى فى كاتبنا أوضح من أن ينكر ، لكن القول بأن مقدمة هذه القصة قد جاء منفصلاً عنها - وهو ماذهب إليه الأستاذ عباس خضر [4]- ربما يكون قد جانبه الصواب ؛ فـ « النظرة الفاحصة تؤكد أن هذه المقدمة تخدم بناء القصة وتؤدى وظيفة حيوية فيها ؛ فهى توحى بالمشكلة من أول سطور القصة ، وهى مشكلة الأزمة التى لا يفرجها ماللطبيعة من جمال وفتنة ، أو هى مشكلة تكدير الإنسان بظلمه لصفاء الطبيعة وتشويهه بعدوانه لكل مافيها من بهاء وحسن ».[5] كما أنه لايسترسل فى قصصه استرسال المنفلوطى ولا يقحم نفسه شخصيةً من شخصياتها الرئيسة أو واحداً من

---

١ ـ القصة القصيرة فى مصر ـ عباس خضر ـ ص ١٢٧ .

٢ ـ عباس خضر (القصة القصيرة فى مصر ـ ص ١٢١) والدكتور السعيد الورقى (اتجاهات القصة القصيرة فى الأدب العربى المعاصر فى مصر ص ٦٨) وآخرون .

٣ ـ تطور الأدب الحديث فى مصر ـ د . أحمد هيكل ـ ص ٢٠٦ .

٤ ـ تطور القصة القصيرة فى مصر ـ ص ١٢١.

٥ ـ تطور الأدب الحديث فى مصر ـ د . أحمد هيكل ـ ص ٢١٢ ، ٢١٣ .

أبطالها بصفاته وهيئته المعروفة اللهم إلا فى هذه القصة .[١]

٧- لاترجع قيمة قصص محمد تيمور - فى رأى الأستاذ يحيى حقى - إلى موضوعها ، فما هى - حسب زعمه - إلا لقطات عاجلة يسجل فيها انفعاله السريع كلما وقعت عينه على إحدى مفارقات الحياة أوشخصية فكاهية قد لاتتم بها فى بعض الأحيان عناصر القصة ، وبعضها لايخلو من الوعظ المنبرى ، «وإنما قيمتها فى تاريخ أدبنا الحديث أنها نادت فى عهد لم يألف هذا النداء بعد بضرورة خلق أدب مصرى محلى صادق فى تعبيره ، لايقتبس أخيلته من الصحراء ولامن الغرب » .[٢]

كانت المشكلة التى واجهت تيمور فى بداية حياته الأدبية هى أنه وجد الأدب آنذاك «لايعبر عن البيئة المصرية ؛ كان الأدباء فريقين : فريقاً يقلد القدماء فى جزالة الأسلوب واستنفاد الطاقة بالعناية به وترصيعه بالمحسنات ، وفريقاً يجرى لاهثا وراء الغرب ولايكاد يفعل غير الترجمة. وكان يبحث فى أدب هؤلاء وأولئك عن الشخصية المصرية فلايجدها ».[٣] اللهم إلا فى أعمال قليلة نادرة ؛ كحديث عيسى بن هشام للمويحلى ورواية «زينب» لهيكل ، من هنا كان إعجابه بهما ونصيحته لأخيه محمود بمطالعتهما .

وكان هيكل قد سار فى هذا الاتجاه قبله ، إلا أنه سار فيه بوحى من عقله ، وكان سيره بالقياس إلى تيمور ضعيفاً واهناً ، أما محمد تيمور فقد

---

١ ـ حتى قصة « عطفه (الـ . .) منزل رقم ٢٢ » التى ساقها بضمير المتكلم ـ تراه ـ على حد تعبير الأستاذ عباس خضر ـ قد « جرد من شخصه بطلاً آخر اسمه « حسن » لانجد فيه من المؤلف شيئاً على مقتضى فنية القصة الموضوعية الحديثة » . القصة القصيرة فى مصر ـ ص ١٢١.

٢ ـ فجر القصة المصرية ـ ص ٥٩ .

٣ ـ القصة القصيرة فى مصر ـ عباس خضر ـ ص ١١٢ .

جرى فيه بوحى من روحه وقلبه ومزاجه الحساس وكبريائه[١]، وقد قطع فيه أشواطاً أبعد بكثير مما قطعه سلفه ، وحسبه أن كل من جاء بعده مدين له بهدم الشكوك حول إمكانية أن يستمد الأدب المصرى موضوعاته من بيئتنا المصرية وينافس غيره .[٢]

ولعله قد تأثر فى هذا الاتجاه الذى أم فيه مجموعة من الكتاب الشبان عرفوا فى تاريخ أدبنا الحديث بأعضاء « المدرسة الحديثة » – إضافة إلى طرق هيكل من قبل لهذا الباب ومحاولته السير فيه – «بمارآه فى فرنسا من ظهور شخصية الفرد ، وسيطرة النزعة القومية فى الآداب والفنون . . . فنادى بضرورة خلق أدب قومى يعبر عن نزعاتنا وأهوائنا وشخصياتنا المستقلة ».[٣]

وتأكيداً لهذه الدعوة – أوهذا النداء – «حاول محمد تيمور أن ينزع عن نفسه لباس الأرستقراطية ، فتمرد على طبقته وخلع رداء الأرستقراطية وراء ظهره ليندمج فى الطبقات الشعبية ، يدرس أفكارها ورغباتها ، ويتعرف عن قرب إلى نقائصها ومعائبها ، ليجعل من قصصه ومسرحياته صورة للحياة ، صادقة ، حية ، مقنعة ».[٤] فجاءت قصصه من ثم – كما يقول محمد أمين

---

١ - فجر القصة المصرية - يحيى حقى - ص ٦٠ .

٢ - يقول الأستاذ يحيى حقى : « لعله أحس أن المقدرة على خلق هذا الأدب كانت محل شك وتهيب ، لايثق الناس كثيراً أن القصة البلدية - كالبضائع البلدية - تقوى على منافسة الوارد الأجنبى لافتقارها إلى الجودة وحسن الذوق ، وقد يقولون إن المواد الأولية للقصة كما يفهمها الغرب غير متوفرة فى مجتمع شرقى متمسك بتقاليده ، فكان عمل محمد تيمور إثباته أن المجتمع المصرى فى المدن والريف قادر وحده أن يمد الكاتب المصرى بقصص فنى بالمعنى المفهوم لدى الغرب من حيث الشكل والموضوع ، بل أثبت أن كل ما يخالف هذا الأدب هو نشاز وزيف وتدليس . إن كل من جاء بعد محمد تيمور مدين له بهدمه لهذه الشكوك وإزاحتها عن سبيله » . فجر القصة المصرية - ص ٦٠.

٣ - تطور فن القصة القصيرة فى مصر - سيد حامد النساج - ص ٩٠ .

٤ - تطور فن القصة القصيرة فى مصر - سيد حامد النساج - ص ٩٠ .

حسونة فى مقال له - «فتحاً جديداً فى عالم القصة المصرية ، وحللت بإسهاب نفسيات الطبقة الدنيا من المصريين وأخلاقهم وأبانت أشياء كانت خفية عن الجمهور ».[1]

وإطلالة عامة على قصصه تكفى للدلالة على صدق مايقول ؛ فقد عالج فى قصته «فى القطار» على نحو مارأيت مشكلة تعليم الفلاح ، وكان تعليمه فى نظر الحكام والإقطاعيين كارثة ؛ إذ كيف يتعلم الفلاح - ومصر أكثرها كما قلنا يومذاك فلاح - ويبقى تابعاً مستعبداً راضياً بما هو فيه من فقر وذل؟!

وفى قصة «صفارة العيد» يعالج مشكلة الأيتام على نحو يختلف اختلافاً واضحاً عن الطريقة التى عالج بها المنفلوطى الموضوع نفسه ؛ فهو «يحدثنا فيها عن اليتيم حديثاً واقعياً ، ولم يلجأ فيه إلى العاطفة مباشرة لاستدرار الدموع على اليتيم كما فعل المنفلوطى مثلاً فى قصته (اليتيم) بل راح يقص ويصور لعب الأولاد فى جو مرح تتخلله سحابة رقيقة من الحزن نلمحها لمحاً من خلال الحادث والوصف » .[2] وفيها يصور لنا حال هذا الطفل وسط مجموعة من الأطفال فى يوم عيد وهم يمرحون بالمناسبة ، ويتولد الحزن شيئاً فشيئاً مع ازدياد وعينا وإدراكنا لما هو عليه فى الواقع من الحرمان . وتسير القصة وكأنها - كما يقول الدكتور سيد حامد النساج - «لمسة شعورية خالصة، لولا كثرة الشخصيات الثانوية والتى لاداعى لها على الإطلاق ».[3]

وفى « عطفة (الـ . .) منزل رقم ٢٢ » وهى من أحسن قصصه فى

---

١ ـ مجلة الحديث ـ العدد ٧ تموز ١٩٣١ ـ ص ٤٩٣ . وعنوان مقالته « الثقافة القصصية فى مصر » .

٢ ـ القصة القصيرة فى مصر ـ عباس خضر ـ ص ١٢٢ .

٣ ـ تطور فن القصة القصيرة فى مصر ـ ص ٩٤ .

رأى الأستاذ عباس خضر نراه يطرق مشكلة الخيانة الزوجية ، وهو موضوع «قد طُرق من قبل فى قصص كثيرة قديمة كقصص ألف ليلة وليلة وقصص (بوكاشيو) ، ولكن محمد تيمور كان أول من تناوله عندنا التناول الواقعى ، وصور من خلاله شخصيات حية ، وبث فيه ماقصد إليه من دلالات اجتماعية».[1] وأهم هذه الدلالات سوء معاملة الرجل للمرأة ، وحقها فى التربية الصحيحة التى تقوم على العناية والتوجيه والإرشاد وبث المثل والقيم وغرس مبادئ الأخلاق ، لا التربية التى تتحول فيها إلى « سجين » ويتحول فيها الرجل إلى « سجان» .

وفى قصة « كان طفلا فصار شاباً » يتضح أثر موباسان فى ميله نحو تحليل الغرائز والرغبات والكشف عن خبايا النفوس والغوص فى أعماقها ، وهى تصور أحاسيس مربية تجاه الطفل الذى قامت بتربيته حتى كبر ، وكيف تطورت هذه الأحاسيس فتحولت من حب أم لابنها حيث عاطفة الأمومة فى سموها وجلالها إلى نوع من العشق لخصه فى ختامها بقوله : « كان طفلا جميلاً فكانت تحبه مربيته كأم حنون ، والآن صار شاباً جميلاً فأحبته مربيته كعشيقة ضرم الحب أنفاسها » .[2]

وهكذا لو تتبعنا باقى قصصه مما قد يطول معه الحديث ، وليس من همنا الإطالة بقدمايهمنا أن نؤكد ماقررناه أولاً ، ولعل فيما ذُكر ما يكفى لهذا التأكيد . ونسجل أن كاتبنا فى تناوله لتلك المشكلات قد اكتفى فى بعض الأحيان بتشريح المعايب الأخلاقية فى المجتمع ، وامتدت قصصه فى أحايين أخرى إلى محاولة طرح الحلول لإصلاح هذه المعايب ، متأثراً فى هذه وتلك

---

١ ـ القصة القصيرة فى مصر ـ عباس خضر ـ ص ١٢٢ .

٢ ـ المرجع نفسه ـ ص ١٢٤ ، وتطور الأدب الحديث فى مصر ـ د . أحمد هيكل ـ ص ٢١٥ .

بالنزعة الإصلاحية التى كانت سائدة آنذاك ، [1] وبالمذهب الذى اختاره لنفسه منذ وَطِئت قدماه عالم القصة القصيرة وهو مذهب « الرياليزم » أو الحقائق كما كان يسمى وقتها .

وقد سبقت محاولته الناضجة « فى القطار » محاولات أخرى نثرية لم يسمها ـ مما يدل على وعيه بحدود القصة القصيرة ـ قصصا ، وأسماها بعض النقاد « خواطر » أو « مقالات قصصية » . وقد طرقها بعض الكتاب ـ كالمنفلوطى ـ من قبل ، « ولكن محمد تيمور خطا بها هى الأخرى خطوة أفسح ، حتى وصل فى بعضها إلى مايمكن أن يسمى « اللوحة القصصية » ؛ وذلك لما فيها من تجسيم رائع لمفارقة ، أورسم جيد لشخصية أو تسجيل حى لحدث ، أوتحريك درامى لخاطرة . كل ذلك مع البعد عن الخطابية المجلجلة، والوعظ المتكلف ، والأسلوب المنمق ». [2]

وقد جمعت هذه اللوحات ونُشرت بعد وفاته تحت عنوان « خواطر» ضمن المجلد الأول من مؤلفاته الكاملة ، ثم نُشرت ملحقة بمجموعته القصصية «ماتراه العيون» . [3] وأكثر هذه اللوحات « تدور حول مقارنات بين الغنى والفقر ، والقوة والضعف ، والتقدم والتخلف ، وما إلى ذلك من تناقضات تمتلئ بها الحياة التى تزدحم بالمفارقات . ولولا أن المؤلف كان يجعل أساس هذه اللوحات أحداثاً عرضت له أو اتصلت به ، ولولا أنه يعلق عليها بمايريد أن يقدم من عبرة أو نقد أو فكرة إصلاح لكانت هذه اللوحات

---

١ ـ اتجاهات القصة القصيرة فى الأدب العربى المعاصر فى مصر ـ د . السعيد الورقى ـ ص٧٠ .

٢ ـ تطور الأدب الحديث فى مصر ـ د . أحمد هيكل ـ ص ٢١٦ .

٣ ـ المرجع نفسه ـ ص ٢١٦ هـ٣ .



أقاصيص من الطراز الجيد » .[1]

وأنقل إليك هـهنا ـ وقد آن الختـام ـ واحدة من أجمل هذه الـلوحات ، وهى التى أسمـاها « لبن بقهوة ولبن بالتـراب » وقارن فيها بين حـال الأغنياء المترفـين فى بلدنا وحـال الفقراء . يقـول تيمور : « صـباح اليـوم ، بعد أن صحوت من نومى ولبست ملابسى ، أتتنى الخادمة بالفطور لآكل ثم أخرج : ألقـيت نظرى على الـطعام ، فوجـدته مخـتلف الألوان ، من جبن وزيـتون وبيض ولـبن وقهوة . وكـانت لى شهـية للأكل فـأكلت من الجبن والزيـتون والبيض حتى شـبعت ، ثم نظرت للبن والقهوة وقلت لـنفسى : (إنى أشرب اللبن مع القـهوة صباح كـل يوم ، وقد شبعـت من غيره اليـوم ، وليس فى مقـدورى أن أضيف إلى ما فـى معدتى من اللـبن شيئاً) . وقـمت لأرتدى ملابسى ، وإذا بى أرى كلبى يبصبص ، فأفرغت ما كان فى فنجانى من اللبن في وعاء الكلب وتركته والوعاء .

ركبت ركـاب الرمل حتى الإسكندريـة ، وقضيت بعض حـوائجى ، ثم أردت الرجوع ، فـانتظرت فى المحطة قلـيلا مترقبـاً القطار الذى يقلـنى حتى المحطة التى أسكن فيها ، وإذا بى أرى رجلا يبلغ الخمسين يسير وراءه طفل ـ ما شككت فى أنه ولـده ـ يحمل معه قدراً مملوءاً بـسائل لا أعرفه ، وحاولا ركوب قطار كان قد غادر المحطة وابتعـد عنها قليلاً . وإذا بالولد يهوى على الأرض ، والأب يهوى فوقه ، ولحسن حظهما لم يصابا بسوء . ولكن القدر قد انكسر وسال مـا فيه على الأرض ، وكان لبناً ناصع البـياض . فنظر إليه الرجل نظرة ملؤها الأسـف ، وكادت الدموع تسيل من عينـيه . ثم سار فى

١ـ المرجع نفسه والصحيفة ، وانظر « القصة فى مصر » لعباس خضر ـ ١٢٤ : ١٢٦ .

طريقه مع ابنه ، وكأنه تفاءل شراً مما حدث فعاد من حيث أتى . لم ألبث فى طريقى قليلا حتى رأيت طفلين من أطفـال شوارع الإسكندرية يتسابقان لمكان الحادثة ، وكانا لابسـين من الملابس مالا يحجب من جسديهـما إلا القليل ، عاريى الرأس ، حافيى الأقدام ، تتراكم على جبهتيهما وملابسهما القاذورات والأوساخ ، تسابـقا لمكان الحادثة ، ولما وصـلا إليه ركعا على الأرض ولـبثا يلحسان اللبن ، وكان لبناً بالتراب لا بالقهوة .

بالله أترفـض نفسى فى هذا الصـباح فنجان لـبن بقهوة ، وترضى نـفسا هذين الفقيرين لبناً ممزوجاً بالتراب ؟ ! ».[1]



١ ـ ما تراه العيون (ط ٢ ـ سنة ١٩٢٧) ص ١٢٧ .



مصادر ومراجع

١ ـ اتجاهات القصة القصيرة فى الأدب العربى المعاصر فى مصر ـ د . السعيد الورقى ـ ط١ ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب فرع الإسكندرية ـ الإسكندرية سنة ١٩٧٩م.

٢ ـ الأدب العربى المعاصر فى مصر ـ د . شوقى ضيف ـ دار المعارف ـ القاهرة سنة ١٩٧٥م .

٣ ـ الأدب القصصى والمسرحى فى مصر ـ د . أحمد هيكل ـ دار المعارف ـ القاهرة سنة ١٩٦٨م.

٤ ـ الأدب والفن فى ضوء الواقعية ـ چون فريفيل ـ ترجمة محمد مفيد الشوباشى ـ دار الفكر العربى ـ القاهرة ـ بدون تاريخ .

٥ ـ بحوث ودراسات أدبية ـ د . سيد حامد النساج (العدد رقم ٤٣٦ من سلسلة اقرأ) دار المعارف ـ القاهرة سنة ١٩٧٨م.

٦ ـ تاريخ آداب اللغة العربية ـ جرجى زيدان ـ علق عليها وراجعها د.شوقى ضيف ـ دار الهلال ـ القاهرة ـ بدون تاريخ .

٧ ـ تطور الأدب الحديث فى مصر من أوائل القرن التاسع عشر إلى قيام الحرب الكبرى الثانية ـ د . أحمد هيكل ـ ط ٤ ـ دار المعارف ـ القاهرة سنة ١٩٨٣م.

٨ ـ تطور فن القصة القصيرة فى مصر من سنة ١٩١٠ إلى سنة ١٩٣٣ ـ سيد حامد النساج ـ دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ـ القاهرة ـ سنة ١٣٨٨هـ ـ ١٩٦٨م .

٩ ـ دراسات فى الرواية والقصة القصيرة ـ يوسف الشارونى ـ مكتبة الأنجلو المصرية ـ القاهرة سنة ١٩٦٧م.

١٠ ـ دراسات فى القصة العربية الحديثة ـ د . محمد زغلول سلام ـ منشأة المعارف ـ الإسكندرية سنة ١٩٧٣م.

١١ ـ دراسات فى القصة والمسرح ـ محمد تيمور ـ مكتبة الآداب ـ القاهرة ـ بدون تاريخ .

١٢ ـ العوامل الفعالة فى الأدب العربى الحديث ـ أنيس الخورى المقدسى ـ

مطبعة المقتطف - القاهرة سنة ١٩٣٩ م .
١٣ - فجر القصة المصرية ـ يحيى حقى ـ (العدد السادس من المكتبة الثقافية) ـ الناشر : دار القلم ومكتبة النهضة ـ القاهرة ـ بدون تاريخ .
١٤ - فن القصة - أحمد أبو السعد - منشورات دار الشرق الجديد - بيروت سنة ١٩٥٩ م .
١٥ - فن القصة د . محمد يوسف نجم - دار بيروت للطباعة والنشر - بيروت سنة ١٩٥٥ م .
١٦ ـ فن القصة القصيرة ـ د . رشاد رشدى ـ ط٢ ـ مكتبة الأنجلو المصرية ـ القاهرة سنة ١٩٦٣م.
١٧ ـ الفن القصصى فى الأدب المصرى الحديث ـ د . محمد حامد شوكت ـ ط١ـ دار الفكر العربى ـ القاهرة سنة ١٩٥٦م.
١٨ ـ فنون الأدب ـ تشارلتون ـ ترجمة زكى نجيب محمود ـ لجنة التأليف والترجمة والنشر ـ القاهرة سنة ١٩٤٥م.
١٩ ـ فى القصة القصيرة ـ فؤاد دوارة ـ مركز كتب الشرق الأوسط ـ القاهرة سنة ١٩٦٦م.
٢٠ ـ القصة القصيرة فى مصر ـ د . شكرى عياد ـ معهد الدراسات العربية ـ القاهرة سنة ١٩٦٧م ، ١٩٦٨م .
٢١ ـ القصة القصيرة فى مصر منذ نشأتها حتى سنة ١٩٣٠ ـ عباس خضر ـ الدار القومية للطباعة والنشر ـ القاهرة سنة ١٣٨٥هـ ـ ١٩٦٦م .
٢٢ ـ محاضرات فى القصص فى أدب العرب ، ماضيه وحاضره ـ محمود تيمور ـ معهد الدراسات العربية ـ القاهرة سنة ١٩٥٨م .
٢٣ ـ منهج الواقعية في الإبداع الأدبى ـ د . صلاح فضل ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة سنة ١٩٧٨م .
٢٤ ـ المؤثرات الأجنبية فى الأدب العربى الحديث - د . لويس عوض - مطبوعات المعهد العالى للدراسات العربية .
٢٥ - مؤلفات محمد تيمور ـ ط١ـ مطبعة الاعتماد ـ القاهرة سنة ١٩٢٢م.

❋ مراجع أجنبية :

1 - **The Modern Arabic Short Story** - Abdel - Aziz Abdel - Meguid , Maaref Press,Cairo, 1959 .

2 - **Reading the Short Story** - H. Shaw and D. Bement, New York, 1941.

3 - **The Short Story,** - O' Facluin, Sean , Chicago, 1964 .

4 - **Studies in the Short Story** - Jaffe (Adrian H.) and Virgil Scott, New York, 1967 .

5 - **What is the Short Story ?** Current , and Walton R. Patrick , Chicago, 1961 .

*** دوريات :**

١ - الحديث - تموز سنة ١٩٣١م - مقال « الثقافة القصصية فى مصر » لمحمد أمين حسونة .

٢ - الرسالة - عدد ١١ مارس سنة ١٩٤٠م - مقال « محمد تيمور الممثل والناقد والمؤلف المصرى » لزكى طليمات .

٣ - السفور - عدد ١٠٧ - ٧ يونية سنة ١٩١٧م - فى القطار - محمد تيمور .

عدد ١١١ - ٢١ يونية سنة ١٩١٧م - عطفة (الـ . .) منزل رقم ٢٢ - محمد تيمور .

عدد ١٢١ - ٢ أغسطس سنة ١٩١٧م - بيت الكرم - محمد تيمور .

عدد ١٢٤ - ٢٤ أغسطس سنة ١٩١٧م - حفلة طرب - محمد تيمور .

عدد ١٢٦ - ٧ سبتمبر سنة ١٩١٧م - صفارة العيد - محمد تيمور .

عدد ١٢٩ - ١٥ أكتوبر سنة ١٩١٧م - ربى لمن خلقت هذا النعيم - محمد تيمور .

٤ - مجلة كلية الآداب - (جـ٢م ١٦) - ديسمبر سنة ١٩٥٤ - « الواقعية وأثرها فى الأدب » د . إبراهيم سلامة .



فى الأدب القصصى ـ بحوث ودراسات
الواجهة للدكتور يوسف عز الدين عيسى (*)
نموذجا تطبيقيا للتيار الرمزى فى القصة العربية الحديثة

الأدب الإنسانى أدب راق . بل هو كما قال الشاعر الألمانى الحديث آريك نوساك أدب عظيم . فـ «مادام التوجه إلى الإنسان هو غاية الأدب الحقيقية فى كل عصر وكل زمان، بغض النظر عن اتجاهات الأدب ومدارسه ، فإن الأدب العظيم هو الذى يتأمل العالم والإنسان وقوانينه». [1] لذلك كانت الواجهة بتأملها للعالم والإنسان وقوانينه محاولة من الكاتب للعبور من سجن المحلية وتجاوزه إلى المجال العالمى .

وقد سئل مرةعن الأدب العالمى فقال :« هو الأدب ذو اللون الإنسانى الذى يفهم فى كل زمان وفى كل مكان». [2]

والواجهة لاتطرح تفسيراً للإنسان، وإنما تعرض له من زواياه المختلفة عرضا يبرز حيرته وسعيه الدائب للوصول إلى الحقيقة ؛ تلك الحقيقة التى تمثل ـ فى نظر الكاتب ـ رسالة الإنسان الذى طوى الأرض وجاب الفضاء ولم يصل بعد إليها .

لقد أعدم (ميم) قبيل النهاية دون الوصول إلى الحقيقة . لكن الطريق لاتنتهى بموت (ميم) وإنما تبدأ من جديد بـ (ميم) آخر يواصل السير على

---

* نشرتها دار المعارف بالقاهرة سنة ١٩٨١م

١ ـ الشكل والمضمون ووظيفة الأدب ـ مقال للدكتور محمد زكى العشماوى ـ مجلة أمواج ـ العدد ١٢ (الإسكندرية سنة ١٩٨١م) ص ٧ .

٢ ـ فى حوار معه أجراه السيد الهيبان بالعدد نفسه من مجلة أمواج ـ ص ١٨٧ .



هدى (ميم) قديم . وتبدأ القصة مرة أخرى من نهايتها ـ على طريقة الدائرة وتتكرر الرحله ثانية ، وتتكرر ـ بتكرارها ـ المواقف والأحداث .

مدخل :

ليس من اليسير أن يقدم المرء على تلخيص عمل رمزى ، حتى لوكان قصة ؛ لأن الرمزية بطبيعتها تنأى عن التلخيص والتحديد . ومع هذا فليس ثمة مفر من تقديم فكرة موجزة عن هذا العمل القصصى .

شخص ما ، فى يوم ما ،يجد نفسه فى مكان ما «لايذكر من أين أتى ، ولا لأى غرض جاء ، ولكنه فى صباح أحد الأيام وجد نفسه فى هذه المدينة التى لايعرف عنها شيئا ». ص٥ .

من هذه النقطة ؛ نقطة الجهل التام تبدأ رحلته . يبحث فى جيبه فلا يجد سوى مجموعة أوراق بيضاء ، وكأنه لايحمل أية فكرة مقدمة عن العالم الذى شئ له أن يوجد فيه . تمر أمامه فتاة رائعة الجمال. يتبعها . تدخل بيتا مجهولا . يدخل خلفها ويرى هنالك حشداً كبيرا من البشر يقوم فيهم واعظ ملقيا خطبة توقفه على بعض قيم المدينة ؛ فـ « منذ عصور بعيدة موغلة فى القدم ، لم تقع فى مدينتنا جريمة واحدة ؛ إذ ليس تحت سمائها رجل منحرف أو أنثى معوجة الأخلاق . ولم تمتد يد لتسرق ولم ينطق لسان بالفحشاء . مما دعا إلى إلغاء المحاكم وهدم السجون التى أقيم فى مكانها مدارس وحدائق رائعة الجمال» .ص٧ . انفض الحشد . انسل الناس . لم يعلم من أين مضوا ولا إلى أين هم ذاهبون . خرج من هذا المكان ، سار فى الشارع الممتد . شعر بجوع شديد . دخل مطعماً . خالجه الحياء ؛ إذ ليس معه نقود . دلته فتاة المطعم على شىء طمأنه ، فكل غريب يُعد ضيفاً لمدة عام ؛ يأكل ويشرب ويأوى بلا مقابل . كما دلته على مسكنه . خرج إليه وراءه مرأى

المدينة ؛ كل شىء فيها ينطق بجمال يـفوق التصور والخيال . تتراكم فى ذهنه مجموعة كبـيرة من الأسئلة فى حاجة إلى تفسيـر أو جواب . أخذ يسأل كل من يراه عن حقـيقة نفسه وسـبب وجوده فى هذه المدينة . دلـوه على مكتب الاستعلامات ؛ فمن شأنه هو وحده تزويد الغرباء بالأجوبة والتفسيرات .

ـ ما اسم المدينة ؟ ما المهمة التـى أرسلت من أجلها إلى هذه المدينة ؟ من أى مكان أتيت ؟ ما السر الرهيب الذى يخفونـه عنى ؟ ما المدة التى سأقضيها فيها ؟

ـ أما المدينة فلايدل اسمها على شىء . سَمِّها كما تريد . مهمتك البحث عن الحقيقـة . أتيت من مكان مجهول . والسر الرهيب الـذى يخفونه عنك «جميع سكان المدينة بلا استثنـاء محكوم عليهم بالإعدام » .ص٤٩ . وستظل ههنا حتى ينفذ فيك هذا الحكم .

انقلب حاله من نعيم إلى شقاء وامتلأ رعباً وخوفاً وذهولاً وحيرة ، شعر بالغربة والـوحدة . دعا فتاة المطعم كـى تؤنس وحدته . سِيء فهمـه. شكته إلى المسئولين . قرروا حرمانه من المجانية وطرده من مسكنه بعد يوم واحد من وجوده فى المدينة ، ليبدأ من تلك اللحظة رحلة الشقاء من أجل الحصول على لقمة العيش ، وليكتشف كل يوم حقـيقة جديدة عن هذا العالم الغريب الذى يعيش فيه ؛ عالم المثالية والزيف ، وتضارب وجهات النظر ، واختلاف الآراء حول معنى الحياة وكنه الوجود .

يتزوج مـن فتاة . يرزق طفلـين . ويتوه فى الزحـام . يرزح تحت وطأة الحياة المثقلة بشتى أنواع العذاب. يـطالب برفع أجره ،فيذوق الهوان، ويسجن بعد محاكمة مـلفقة . وفى سجنه تسقط ـ فى نظره ـ كل قيم المديـنة بمثاليتها الزائفة . وحين يخرج من سجنه يضع يده على حـقيقة أشد مرارة ؛ فللمدينة



جزء خلفى ـ لم يكن يعرف عنه شيئاً ـ عارٍ من الفضيلة ، منطلق بغير حدود. ويتوه (ميم) ـ بطل قصتنا ـ بين الواجهة والجزء الخلفى والزوجة والأولاد والطاحونة . وتضيع الحقيقة التى جئ به إلى المدينة من أجلها ، وتنتهى به الحياة وكأن شيئاً لم يكن ، وينفذ فيه الإعدام ، وتبقى الحقيقة مجهولة خلف ستائر مسدلة وظلام كثيف .

هذه هى الواجهة فى نبذة موجزة . فكرة رئيسة تدور حولها الأحداث ، وتنسج من خلالها الشخصيات. وتلك أول سمة من السمات الرمزية التى تلقانا فيها ؛ فالرمزية « لاترمى إلى تصوير هذا الواقع وتحليله ونقده ، بل ترمى إلى تجسيد أفكار موجزة وتحريكها فى أحداث تتداخل وتتشابك لإيضاح الحقائق الفلسفية ؛ نفسية كانت أو أخلاقية . ولذلك قد تبدو مصطنعة دون أن يُضعف ذلك من قيمتها ، كما تبدو غير محتملة الوقوع دون أن يذهب ذلك بصدقها وتغلغل مغزاها فى الحياة »[1].

فمحور القصة هو الإنسان أنَّى كان . الإنسان ذلك اللغز الذى حارت فيه الآراء واختلفت التفسيرات ونشأت من حوله شتى الفلسفات. لذلك لم يكن هناك مفر من استخدام الرمز ، وعرض هذه الأفكار والآراء المتضاربة من خلال وعى الشخصيات . فكل شخصية تحمل فكرة ، بل كل شخصية تمثل فكرة ثابتة لاتتغير من البداية إلى النهاية . فيما عدا (ميم) الذى يبقى رمزاً للإنسان الباحث عن الحقيقة وسط هذا الضباب ، ورمزاً للتساؤل والحيرة عن حقيقة الوجود وحقيقته ، وحقيقة مالك ـ حاكم المدينة ـ وعلاقة الإنسان به ، ومغزى الموت والحياة ، والحرية والإرادة ، والبعث والفناء ، والطهر والعهر

١ ـ فى النقد العربى والمذاهب الأدبية . إشراف د . محمد مصطفى هدارة (الإسكندرية سنة ١٩٨٤م) ص ١٠٦ ، ١٠٧ .



والسعـادة والشقـاء . فليست الأحـداث التى دارت سوى تجـسيد حـى لهذه الأفكار الـتى شغلـت بال الكاتب وطـالما شغـلـت بال الإنسـان فى مخـتلف العصور والأزمان .

١ ـ عالم الواجهة بين المثالية والزيف

الرمزية ـ كما ـ يقول الرمزيون تمثل توق الإنسان وحنينه المستمر إلى عالم مثالى يرتـفع عن العالم المحسوس الذى نعـيش فيه ؛ فهذا العـالم المثالى هو الوجود الحقيقى . أما عالمنا المحسوس فهو عالم ناقص ينبغى ـ حسبما يرون ـ أن يتجاوزه الأديب ولايُغرق فنه فيه . لذلك لم يكن بعجيب أن تبدأ الواجهة تلك البداية ؛ حيث كل شىء مثالى ، وحيث تدور الأحداث فى عالم جميل غير العالم الشاحب الذى نراه ، أو على حد تعبير الكاتب «فى مكان محترم، وفى مدينة تتسم بالطهر والنقاء» . ص ١٢٠ .

وتوقفـنا خطبة الواعـظ بداية على جانـب من هذا العالم الـذى بلغ في مثاليـته حد إلغاء المحاكم وهدم الـسجون ؛ لخلوه من الانحرافـات والنقائص والرذائل ، وارتفاعه عن الجرائم ، « . . . ولابـد أنكم لاحظتم أننى توقفت عن الوعظ والإرشاد فتـرة من الزمن حيث لم يعد لهما ضرورة ؛ إذ ما أقول لأناس أطهار أبرار أمثال أهل مدينتنا ؟ هل أدعو إلى الأمانة وجميعهم أمناء؟! هل أحض على الـرحمة وجمـيعهم رحمـــاء ؟! هـل أنادى بالوفـــاء وكلهـم أوفيـاء ؟! لـم يعـد عنـدى مـا أقوله . ولذا فقد قدمت التماسا إلى المسئولين لإعفائى من الـوعظ لأعتكف فى بيتى . ولكـن المسئولين رفضوا الاسـتجابة لالتمـاسى قائلين : إنـه من الأفضل أن أواظب عـلى الحضور لأمـتع نظرى برؤيتكم ولنتحدث فى شتى أمور الحيـاة ونشكر مالك المدينة الذى هيأ لنا كل أسباب الرفاهية ولأقص عليكم بعض القصص الطريفة والفكاهات المسلية التى

تحمل البهـجة إلى القلوب وتجلو صدأ النفوس لـنحيا حياة سعيـدة خالية من الألم والأحزان ». ص٧ ، ٨ .

ولا تقف مـثالية هذه المديـنة عند مجـرد الخطب التى تلقى فـى المحافل الرسمية والتى قد يـعتريها غير قليل من التلفيق والمبـالغة ؛ فها هو ذا الشارع نفسه « تزدحـم أفاريزه بالنساء والرجال والأطـفال والفتيات والشـبان مرتدين ملابس جميلة مختلفة الألوان ، وتنساب فى الشارع سيارات فاخرة تقف عند إشارات المرور فيعبر الناس الشارع فى أمان ، ثم تعاود السير فى بطء واتزان» ص ٢١. إنها بلاشك مدينة غير مدينتنا التى نعرفها ، وعالم غير عالمنا . إنها المدينة الفاضلة التى تحدث عنها الفلاسفة من قديم الزمان « إنها مدينة عجيبة، يرحب أهلها بالضيوف ويستقبلونه بالموسيقى والأغانى الشجية فى الشارع وفى الشرفات ، ويجد فيها من يستضيفـه فى منزله لتناول الطعام بلا معرفة سابقة ، مدينة لم تُقـترف فيها أية جـريمة ، ولـم تنحرف فيهـا الأخلاق ، ولـم تمتد فيها يد لتسرق . الجميع سعداء ، مـقبلون على الحياة فى بهجة وتفاؤل ، إنه فى شوق لمعرفة اسم هذه المدينة التـى لايزال يجهل اسمها . . . . هل هى المدينة الفاضلة التى تحدث عنها الفلاسفة ؟ هل هى اليوتوبيا ؟» ص٧. ربما ؛ فكل شـىء فيهـا جميل ؛ المـساكن ، الحـدائق ، الزهور ، الروائح الـعطرة والألوان الزاهيـة ، الرجال ، النسـاء ، الأخلاق النقيـة ، الشارع الممـتد فى استقامة وهدوء وأمان .

لكنّ هذه المثالية المغرقة لاتلبث الأحداث أن تميط اللثام عنها وعما تنطوى عليه من زيف . إنها أشبه ما تكون بعالم الطفولة ، أو العالم من خلال عينى طفل برىء . يكبر (مـيم) وتتفتح عيناه كل يوم على شـىء خبىء يعرى هذه المثاليـة ويفضح هذا الجمال . وكلمـا ازداد وعيا تكشّف له العـالم وبدا على

صورة أخرى ، فالمدينة التى كانت منذ قليل نموذجاً للخير المطلق صار «كل ما فيها يدعـو للكراهية والاشمئزاز . المـدينة التى يعدم فيها شـاعر رقيق لايزال صبياً ، ويظلم فـيها إنسان برىء دون أن يجد من يرفع الظلـم عنه لا تستحق أن يعيش فيـها أحد» . ص٨٣ . ويصرخ (ميم) :«أنا لاأريد الـبقاء فى هذه المدينة ، لا أريد البقـاء هنا ، إنها مدينة بشعـة رهيبة » . ص٥٣. ويدرك أن للمدينة جزءاً خلفياً ، كل شىء فيـه مباح . الناس هم الناس ولكن بلا أقنعة « كل ما فى هذا الجزء مـن المدينة يبدو أقرب إلى العرى ، حـتى المنازل تبدو عارية بطوبها الأحمر الذى لايكسوه طلاء » . ص١٩٤ ،١٩٥.

ولا نعدم فى هذا الجـزء وجود مثال ، غير أن هذا المثـال إنما يكون على قدر الضعة والانـحطاط ؛ فالشواذ واللصوص وقطاع الطـرق وسافكو الدماء هم الذيـن ينالون إعـجاب الـناس وتقـديرهم فى هـذا الجزء . وكلـما ازداد الإنسان (سفالة) ازدادت مكانته فى نفوس النـاس . حتى ليقول أحدهم معبراً عن وجهة نظرهم فـى مثالية إنسان الجزء الخلفى : «إن صاحـب هذا التمثال يستحق منا الإعجاب والتقدير. إنه أعظم لص شهدته المدينة منذ أجيال عديدة . لقد ضرب رقماً قياسياً فى السـرقة . تصوروا أيها السادة والسيدات أنه فى يوم واحد تمكن من سرقة عشرة آلاف جنـيه !! سيظل هذا الرجل مثلاً أعلى وقدوة حسنة تحتذى على مر السنين والأجيال» . ص٢١٠.

هذا التناقض الحاد بـين الواجهة والجزء الخلفى يعبـر عن تناقض الإنسان نفسه وتمزقه بين الواقع والمثال . وإذا كـان الأدب الرمزى ـ فى جملته ـ هروباً من الواقع إلى المثال فإن الكاتب ههنا قد حاول من خلال شخصية (ميم) أن يمزج بينهـما ، أو يوجد مـعادلة تمكن الإنسـان من تحقيق التـوازن بين هذين العالمين . وإذا كانت محاولة (ميم) قد باءت بـالفشل فإننا لم نعدم صوتا آخر

ـ هو صوت الرجل المقرب ـ يبشر بمدينة أخرى أو عالم آخر أكثر مثالية ؛ إنه عالم الآخرة ، عالم الحقيقة واليقين ؛ فـ «هناك مدينة أخرى يمتلكها مالك هذه المدينة ، مدينة تفوق مدينتنا هذه جمالاً ، ومالك المدينة يعتز بتلك المدينة الأخرى اعتزازاً عظيما ويهتم بها اهتماماً بالغاً وتلك المدينة بطبيعة الحال فى حاجة لمن يسكنها» . ص٢٢٣ . وحين يسأله (ميم) عن سكانها يقول : «سكانها هم سكان هذه المدينة أنفسهم . يذهبون إليها بعد تنفيذ حكم الإعدام فيهم ، ويمرون بمدينتنا هذه مروراً عابراً » . ص ٢٢٣ .

إن فكرة العالم الآخر فكرة دينية ، غير أن رؤيتها من زاوية واحدة ـ هى زاوية السعادة والنعيم دون العذاب والشقاء ـ قد يعكس إلى حد ما تصور الكاتب الرمزى لعالم المثال ، أو العالم البعيد الذى لايوجد فيه سوى الطمأنينة والراحة و الخير والحق والجمال .

٢ ـ المكان والزمان

يعمد الكاتب فى هذه القصة إلى الإيحاء فى تحديد عنصرى المكان والزمان ؛ فالمكان مدينة لانعرف على وجه التحديد موقعها ولاحدودها السياسية والجغرافية . كل مانعرفه عنها أنها تنقسم إلى جزأين ؛ واجهة وجزء خلفى .

ويستطيع المرء من خلال غرفة (ميم) ذات النافذتين المفتوحتين بلامصراع فى أعلى البرج أن يرى هذين الجزأين بوضوح . فالواجهة شارع طويل ممتد ، على جانبيه منازل ملتصقة ذات شرفات جميلة . وفى إحدى نهايتيه بيت للشكاوى يمثل دور العبادة ، وفى وسطه ميدان تتوسطه جزيرة من الزهور وتمثال لشاعر رقيق يرمز للفضيلة ، وتحفه الأشجار والروائح الذكية والألوان الزاهية الجميلة .



أما الجزء الخلفى فعلى النقيض تماماً من الواجهة « كان أول ما شعربه ميم فى هذا الجزء الخلفى تلك الروائح الكريهة التى تفوح من مصادر مجهولة ، ورأى الشوارع طويلة ملتوية ، والأرض ملوثة بالوحل والقاذورات . كانت المساكن على الجانبين قديمة ورثة ، والشرفات متداعية . . . يتوسطه مستنقع قذر» . ص١٩٢ .

وانقسام المدينة إلى جزأين يشير صراحة إلى انقسام الإنسان نفسه وتمزقه بين المثالية و (الغابية) ، ذلك أن الجزء الخلفى ليس معزولاً عن الواجهة ، بل هو جزء منها . وإنسان الواجهة هو نفسه إنسان الجزء الخلفى ، كل مافى الأمر أن لكل واحد من السكان منزلين " أحدهما فى الواجهة والآخر فى الجزء الخلفى " . ص ٢٠٧ .

ويبدو أن الكاتب قد تأثر فكرياً بديستوفسكى الذى قال بازدواجية النفس بين العقل الباطن والظاهر وبازودواجية العواطف . صور ديستوفسكى الإنسان فى تناقض مستمر - كالأب فى الأخوة كرامازوف ـ فبدت الازدواجية عنده كأنها شىء فطرى . وعمد الكاتب إلى الفصل بين العالمين فصلاً تكاد تجزم معه باستقامة الشخصيات حسب وجودها فى أىٍّ من المكانين . فإذا كانت ازدواجية ديستوفسكى قاصرة على الإنسان فإن ازدواجية الكاتب تمتد لتشمل المكان بكل مافيه من عناصر بشرية وغير بشرية . وهى فى عنصرها البشرى تكاد تصل إلى حد الغريزة ، فعلى حد قول زوجة ميم - بضمير الجمع المعبر عن كل الشخوص - : "الذهاب إلى الجزء الخلفى يتم بدون إرادتنا ولايمكننا السيطرة عليه " .ص ٢٤٠ .

ولم يشذ عن هذا الإطار سوى ميم الذى أثار بتصرفاته فى الجزء الخلفى دهشة الآخرين حين قال له القاضى " أنت الوحيد الذى لاتتغير أفكارك

ولاتتبدل فى الجزء الخلفى من المدينة " . ص ٢١٤ .

ولايقف تأثير ديستوڤسكى فى الكاتب عند مجرد فكرة الازدواجية؛ فقد حملت روايات ديستوڤسكى كالأخوة كرامازوف والجريمة والعقاب والشياطين وبيت الموتى تصوراً - أومجموعة من التصورات - لمشكلات الحياة والوجود الإنسانى والخير والشر والمصير ووجود الخالق عزوجل، وهو الفكر نفسه الذى شغل به الكاتب فى روايتيه «الرجل الذى باع رأسه » و «الواجهة » ،وإن اختلف منظور كل منهما .

وفكرة الواجهة والجزء الخلفى التى يعبر الكاتب من خلالها عن ازدواجية الإنسان فى وجوده الأرضى نجد بذوراً لها فى قصة الرجل الذى باع رأسه ؛ فها هوذا (رمزى) بطلها - وقد دخل غرفة التصوير (السينيمائية) للمرة الأولى فى حياته - يقول: « هل هذا هو الاستديو الذى تُصنع فيه الأفلام ؟ ماهذا ؟ بيوت من الطين ؟ هل من المعقول أن يكون فى هذا المكان بيوت مبنية بالطين ؟ إنها حارة تذكرنى بالحارة التى نشأت فيها فى قريتى ، هذا المنزل يشبه منزلنا تماماً . وظل سائراً بجوار المخرج صامتاً لايعلم إلى أين هو ذاهب . وحانت منه التفاتة نحو الحارة فوجد الجهة الخلفية لمنازلها خاوية جرداء لايبدو منها سوى ألواح من الخشب ومساحات من الخيش . يبدو أن أحد مناظر الفيلم تدور أحداثه فى قرية ، إذا صور من الجهة الأمامية بدا مثل قريتنا ولكنه من الخلف لايدل على شىء ». ص ١٢٢ .

وكما يعمد الكاتب إلى الإيحاء بالمكان فإنه كذلك يعمد إلى الإيحاء فى عنصر الزمان ؛ فهو مجهول ، يبدأ من نقطة ماوينتهى عند نقطة ما . وإن دلت الأحداث على عصرية إنسان الواجهة و (تمدينه) .

وإذا تتبعنا بدقة عدد الأيام التى دارت فيها الأحداث أمكننا حصرها فى

اثنى عشر يومـاً ، بدأت منذ وُجد (ميم) فى المدينة ، وامتدت حـتى نُفِّذَ فيه الإعدام . أى أن أحداث القصة كلهـا من زواج وإنجاب وعمل وبحث وتقلب بين الواجهة والجزء الخلفى وزلازل وغـلاء وتضخم وصعود فى البرج . . . . إلى آخـره قد دارت فى هذا الحـيز الزمنـى المحدود . الأمر الذى يـلفت الأنظار لفتاً ويدعوها إلى إعادة النظـر فى استخدام الكاتب لهذه الوحدات . فاليـوم فى الواجهـة لايماثل كليةً يوم الإنـسان العادى ، وإنما هـو إشارة إلى مرحلة من مراحل العمر تنقضى بانقضاء اليوم الذى ترتبط به .

ففى اليوم الأول الذى قُدِّمَ فيه اللبن إلى (ميم) فى إفطاره - كان الكاتب يشير إلى مرحلة الطفولة . وفى اليـوم التالى حين رغب فى زيارة فتاة المطعم له فى بيته كى تؤنس وحدته كان قد بلـغ مرحلة المراهقة واستحق الحرمان من مجانية الطعام والمسكن . . . وهكذا .

وحين ذهب (ميم) للدوران فى الطاحونة أجـرى له الحارس اختباراً غريباً فحـواه أن يحفظ كل مايُـقرأ عليه ، وفـشل فى المرة الأولى فألـهب الحارس ظهره بالسياط . وأعاد عليه قراءة صفحـات أخرى لم يفهم منها شيئاً ولكنه أعادها عن ظهر قلب ، فأخرج الحارس ورقة من أحد أدراج المنضدة وسلمها له قائلاً : « الآن يمكننى أن أقرر أنك اجتزت الاختـبار بنجاح . احتفظ جيداً بهذة الورقة ، فقد يطلب منك تقديمها فى أية لحظة من اللحظات ». ص ٧٧ .

هكذا ، وفى زمن قصير جداً ،أسقط الكـاتب على فترة زمنية طويلة هى فترة التعليـم المنتظم والشهادات التى تؤهل صاحبهـا للدوران فى الطاحونة ؛ أعنى للعمل .

ومن إيحاءات الكاتب البـارعة فى اختصار الزمان نقطـة ارتفاع الأسعار

بشكل رهيب . فهى وإن كانت إسقاطاً على ضنك العيش واتجاهه نحو طريق مختنقة فإنها فى الوقت ذاته توحى بمرور الزمن .

إنه يختصر الوقت اختصاراً ؛ لأنه لايعنى بتسجيل الواقع . إنه معنى فى المقام الأول بعرض فكرة ،قد تحمل فى طياتها فلسفة تعلو بدورها على الزمان والمكان .

٣- الشخوص وتعدد وجهات النظر

قلنا إن قصة الواجهة - كسائر قصص الرمزيين - فكرية فى المقام الأول، تحمل خلف رموزها مضامين عميقة . والاهتمام بالفكر يكون عادة على حساب الأحداث والشخصيات ؛ فالأحداث تبدو كأنها مصنوعة لعرض الفكرة وتبريرها . والشخصيات يغلب عليها الجمود وعدم النمو ؛ فكل شخصية تعرض فى إطار فكرة ، ومن أجل فكرة . أوبالأحرى فإن الشخصية عند هذا النوع من الكتاب تساوى فكرة أووجهة نظر يعرضها الكاتب من خلالها ؛ وهذا الذى نقوله ينطبق إلى حد بعيد على شخصيات الواجهة ؛ فهى - فيما عدا (ميم) - شخصيات ثابتة ، غير نامية . أو قل شخصيات (مسطحة) إن صح التعبير .

يحرص الكاتب على رسمها من الخارج ويترك للحوار هتك دخيلتها . ولكل شخصية وجهة نظر لا تتغير ، تدافع عنها ، وتحاول برهنتها وإثبات صحتها . وتدور هذه الوجهات حول مالك المدينة ، وقضية الإنسان ، والإعدام ، ومايعترى المدينة من ظواهر غريبة .

أما (مالك المدينة) - الذي لايظهر بنفسه وإنما يظهر من خلال وعى الشخوص - فقد اختلفت الآراء فيه اختلافاً بيناً . وإن أمكن نظم هذه الآراء



وتصنيفها فـى اتجاهين أساسيين ؛ أحدهما يقول : ليس لـلمدينة مالك ، بل هو وهم مختلق . وقد تشكل هذا الاتجاه فى وعى الرجل الكهل ذى الشارب الكث الذى التقـى به (ميم) و (واو) بلا موعد فى وسط الجـزيرة ؛ فعنده أن «مالك المدينة لاهو بالخيـر ولا بالشرير » . ص ١٠٩ . وحين سئل: « ماذا تعنى بذلـك ؟ هـل يوجد غيـر الخير والشر ؟ أجـــاب وهـو يعبـث بشاربه الكثـيف: « نعم ، يوجد الـعدم » . ويحاول تبـرير هذا الرأى بمنهـجه الذى لايؤمن إلا بالأشـياء المحسـوسة الملموسـة ؛ فـ « لوكان للمـدينة مالك كـما يزعـمون لرأيـناه ، أورآه ولوفرد واحـد من أهل المـدينة علـى الأقل . كل ماسـمعناه عن مـالك المدينة مـجرد أساطيـر لايستطـيع أحد أن يبـرهن على صحتها . كيف نقتنع بوجود من لانراه » ؟ ص ١٢٠ .

وثانيهما يرى أن للمدينة مالكاً . ولكنه يختلف حول طبيعة هذا المالك . « أما عن وجـود مالك للمـدينة فهذا لاشـك فيه . لايمكن أن تكـون المدينة بلامالك . ولكـن الذى يحيّر ضيـفى هذا : هل مالك المدينة عـطوف محب للخير أوقاس يهوى العذاب » . ص ١٢١ .

أى أن هذا الاتجاه ينـقسم إلى شقين؛ شـق يرى أن مالك المدينة خَـيِّر ، عالم ، متصـرف لايُسأل عن أفعاله ، بيده حياة الـناس وإعدامهم ، عادل ، كريم ، رحيم ، لايصدر عنه إلا كل أمـر حكيم . وقد مثل هذا الرأى خادم (ميم) ، و(جيم) ، و(لام) . وتبلور بوضوح عند الرجل المقرب الذى دافع بحرارة عن كون مالك المدينة خيراً وحـاول أن يفلسف الشر ويبرره ؛ فهو شر غير مـطلق . يقول لميم وقـد سأله (ميم) عـن مالك المدينة هل هـو خير أم قاس: « كل العذاب الذى تـراه فى هذه المدينة شيء تافه لاقيمـه له . ستعلم ذلك فى لحظـة من اللحظات . تيـقن أن مالك المـدينة يحب الخيـر ولايحب

الشر . وللشر رسالة لاتقل عن رسالة الخير . هل يقدر الجمال من لايعرف القبح ؟ هل يدرك معنى النور من لايعرف الظلام ؟ إننا نرى الخير من خلال الشر . وإن لم نر الشر فهل نعرف معنى الخير ؟ لن يبهرك جمال المدينة الأخرى إن لم يرعبك شر هذه المدينة » . ص ٢٢٧ .

وأما الشق الثانى من هذا الاتجاه فهو على النقيض التام ؛ إذ يرى أن للمدينة مالكاً ولكنه شرير . وقد مثل هذا الشق (واو) ؛ فعنده أن مالك المدينة « يعلم كل شئ» . ص٩٦. وأنه يعذب الناس لأنه يجد فى هذا العذاب نوعاً من اللذة «وفى اعتقادى أنه يتلذذ بعذابنا ، فلابد أن يهيئ سبباً لهذا العذاب » . ص٩٦ . إنه يعذبنا لكى يشعرنا بوجوده ، ويشعرنا أيضا بوجودنا ؛ فـ « الإنسان لايشعر بوجوده إلا إذا تعذب . إننا لانشعر بلحظات السعادة ، ولكننا نحس بأيام العذاب » . ص٩٨. لذلك فلاغرابة إن كانت حياتنا سلاسل متصلة من العذاب . إنّ لدى مالك المدينة «غرفة فسيحة مزودة بأجهزة تليفزيونية يمكنه عن طريقها أن يرى ويسمع مايدور فى أى ركن من أركان المدينة حتى فى غرف النوم » ص٩٤. « وفى الحمام ، وفى أى مكان . لديه غرفة فسيحة أخرى مزودة بأجهزة ألكترونية يمكنه بها أن يحدث زلزالاً يهز المدينة ويدمر عديداً من مبانيها فى أية لحظة من اللحظات . ويحدث ذلك بمجرد الضغط على بعض الأزرار» . ص٩٤. لماذا ؟ لمجرد أنه يجد فى ذلك متعة . إنه قد صنعنا « ليلهو بنا ، وليجعل لوجوده معنى » . ص٩٥ .

بيد أن هناك رأيا آخر فى مالك المدينة وعلاقته بسائر شخوص الواجهة . ربما كان خافتا ضعيفاً . لكنه على أية حال موجود . فمالك المدينة « يبدو وكأنه لايهتم ولايكترث بأى فرد من أفراد المدينة ، ولابما يحدث فيها . إنه يصنع الدمى ويتركها تتصارع فيما بينها » . ص٨٥ . وقد عبر عن هذا الرأى

فتاة المطعم . فمـالك المدينة عندها كأنه قد خلق النـاس ونسيهم ، ومع ذلك يسمع لدعائهم لأنه يجد فى ذلك لذة دون أن يـستجيب لأية أمنية ؛ إذ كيف يستجيب وقد ترك الكون بما فيه لمن فـيه . إنه « يهوى تقبل الشكاوى ويشجع على ذلك لأنه يجد لذة فى شكوى الناس وتوسلاتهم . ولكننى لم أسمع عن أمنية واحدة حققها لأى أحد » . ص٨٥.

وقد انبثقت عن هذه الآراء المختلفـة فى مالك المدينة وجهات نظر أخرى تدور حول الإنسان ومدى حريته ؛ فهو دمية تحركه يد مالك المدينة ، ليس له إرادة ولا اختيار بل هو مـجبر على كل أفعاله شرها وخـيرها ؛ فـ « ما نحن سوى دمى صـنعها مـالك المدينة بنـفسه . وهو الذى يـحركنا كـيف يريد . يحركنا بجـهاز للحركة بعيد المدى كـالجهاز الذى يفتح التليفـزيون ويقفله من بعيد». ص٩٤ . تلك هى النظرة التى مثلـها (واو) . وهى نظرة تتسم بالتشاؤم ، وترى الأشـياء من خلف عـدسة سوداء، وتمـيل إلى القـعود والاستـسلام الممزوجين بالسخط والكراهية .

وعلى النقيـض من هذا الرأى نرى الإنسان من خلال وجـهة نظر أخرى يتبـناها الرجل المقـرب والفتاة (لام) . فالإنـسان عندها حـر فى حدود إرادة عليـا؛ إذ « كل فرد مـن أفراد هذه المديـنة هو الذى يـصنع قدره فـى حدود معينـة». ص٢٥٥ . أى أن الإنسان حر ، له تمام الاختـيار فيما يعـترضه من أمور الحياة . وهذا الاختيار لم يحصل عـليه الإنسان من تلقاء نفسه ، بل هو هبة وهبهـا له من احتفظ لنفسه ببـعض الأشياء يجريها عليـه جبراً ، كالموت والميلاد . فأنت أيها الإنسان « أنت الذى تصـنع قدرك . مالك المدينة يصنعنا ويمدنا بالقدرة على الحركـة والتفكير ويترك لنا حرية الاختـيار . إنه لايجبرنا على حركة معينة أو اختيار شئ بالذات » . ص٢٥٤ .

هذه هى أبرز وجهات النظر التى عرضـها الكاتب من خلال شخوصه فى قدر كبير من الموضوعية . وتمثل هذه الوجهات ملمحاً من ملامح تأثر الكاتب بتـيار الوعى وكـتابه من أمـثال هنرى جـيمس وجـيمس جـويس وفرچينـيا وولف؛ فهى عندهم : داخلـية ، متعددة ، متساوية ، تـظهر من خلال وعى الشخـصيات ، ويبرزهـا الحوار والاستبطان . وكـذلك كانت وجهـات النظر عنده .

وعلى الرغم من موضوعية الكـاتب ووضوح وجهات النظر إلا أنها ـ بما فيهـا من اختلاف وتناقض ، وبما لديهـا من قدرة على الإقناع ـ تثـير جوأمن الاضطراب الذى يساعد عـلى خلق حالة من الغموض يتفق وطـبيعة المذهب الرمزى . كذلـك طريقة رسم الشخوص الـتى تحمل هذه الوجهـات أو تعبر عنهـا كانت أقرب إلـى طريقة الرمـزيين فى رسم شـخوصهم ؛ فـشخصـية كشخصية الكهل ذى الشارب الكث عـلى سبيل المثال ـ وهى التى أنكرت كما رأيت وجود مالك المدينة ـ يعـمد الكاتب إلى وصفها وصفاً إيحـائياً ، مفيداً فى ذلك بمعطيات اللون ودلالة بعض الألفـاظ ؛ فقد كان هذا الرجل «يرتدى بدلة حمـراء وقميصـاً أبيض وبلارباط عنق » . ص١١٨ . ألا يـوحى اللون الأحمر بالـشيوعية ؟ والعنـق الذى يخلو من الرباط ألا يوحى بالـتحرر الذى يزعمه أو يدعيـه الشيوعيون ؟ إنه لم يقل صراحـة إن هذا الرجل يمثل الفكر الشيوعى . ولكنه لـفت إلى ذلك بوصفه الخارجى للشخصيـة وبوجهة النظر نفسها ؛ فهى فى صميمها وجهة نظر الفكر الشيوعى.

وشخصية (واو) . إنه لم يقل صراحة إنهـا تمثل شخصية الشيطان . وإن أكد ذلك بأشياء ؛ منها نفور الناس منه وكأنه ملعون يبصق فى وجهه كل من يراه. يقول (واو) : «كان كـل من يرانى يبصق فى وجهى فـكنت ألزم منزلى



ولاأغادره لعدة أيـام أو عدة أسابيع حتى لايرى أحـد وجهى فيبـصق عليه . وكنت فى بعض الأحيـان أغطى وجهى لأخفى شخصـيتى . ولكن هذا بدلاً من أن يمنع عن وجهى تلك القذائف التـى كانت تنطلق من أفواههم زاد الأمر سوءاً ؛ إذ كان مدعاة لاسترعاء مزيد من الأنظار نحوى » . ص ٨٨ ، ٨٩. وهذا الرعب الذى يثيـره فى النفوس على نحو ما أثـار فى نفس (ميم) حين رآه للمرة الأولى ، ألا يشعر بأنه الشيطان ؟ « فى هذه اللحظة شعر بيد تمسك كتفـه فانتفض فزعاً ، ونـظر إلى الخلف فرأى صاحب هـذه اليد . إنه رجل طويل نحيل شاحب الوجه أنيق الملبس ذو شعر أسود لامع قال لميم مبتسماً : لماذا فزعت هكـذا ؟ فقال (ميم) ووجهـه مصفر : أنا لاأعـرف أحداً فى هذه المدينة ولم أكن أتوقع أن يتحدث معى أى إنسان . كل من يرانى يشيح بوجهه عنى » . فقـال (واو) :« أنا لم أشح بوجهى عـنك ، فأنا منبـوذ مثلك » . ص٨٨.

وشخصـية الرجل المقرب . تلـك الشخصيـة التى تشير من بعـيد أو من قريب إلى شـخصية الأنبـياء والمرسلين . إنه رمـز يجسد الكاتـب من خلاله الفكر الدينى المتصل بالسماء ؛ فهـو مقرب من مالك المدينة ، يمكنه الاتصال به ، ويمكنك أن تجد عنده التفسير المنـاسب لكل المعضلات التى تحير العقل . ونظرة سريعة إلى طريقة وصف الكاتـب له ولمنزله توحى بمدى اهتمام الكاتب بعنصر الإيحـاء وتوظيفه فى إبراز كنه الشـخصية وهويتها بدلاً مـن التصريح الفج . فها هوذا (ميم) حين أراد أن يلتقى بـه يصعد سلماً به سبع درجات . ومع أن المنزل ذو طابقين إلا أنه هو والفتاة التى صحبته « ظلا يصعدان السلم مدة طويلة ، وبدا السلم وكأنه لانهايـة له . . . وبعد مدة طويلة وصلا معاً إلى غرفة تبدو وكأنها معلقة فى الفضاء » .ص١٢٧.

فإذا نظرنا إلى شكل البيت من الخارج وجدناه « أزرق اللون ذا نوافذ بيضاء» . ص١٢٧ . واللون الأزرق هـهنا يوحى باتصال صاحبه بالسماء . وتدل النوافذ البيضاء على النور الذى يشع من هذا البيت على اعتبار أن صاحبه من الهداة . أما الفتاة التى هى بمثابة الخادمة أو السكرتيرة فذات ملامح شرقية « ممشوقة القوام ، ذات بشرة بيضاء وشعر أسود وعينين سوداوين وأنف دقيق وشفتين رقيقتين » . ص١٢٧ .

ولا يكتفى الكاتب بهذه الرموز كلها لتوضيح كنه هذه الشخصية من خلال وصف البيت والخادمة . بل يجعل من الطعام الذى قُدم لميم بعد انتهاء الزيارة إسقاطاً آخر يوضح مدى ارتباط هذا الرجل بالرسل « جلس (ميم) على أحد الكراسى ونظر إلى المائدة فوجد أمامه طبقين ؛ أحدهما فوق الآخر، عليهما فوطة نظيفة ، وحولهما ملاعق وشوك وسكاكين وكوب ملىء بالماء . ولكن الأهم من ذلك كله ما رآه فى وسط المائدة ؛ رأى لأول مرة فى حياته خروفاً متوسط الحجم محاطاً بكمية كبيرة من الأرز المخلوط بالزبيب والبندق وأجزاء من الكبد وقد وضع فى طبق كبير يناسب حجمه . وحول هذا الطبق عدد آخر من أطباق مغطاة لم يستطع (ميم) معرفة مابداخلها» . ص١٣٥ .

أما شخصية (ميم) فهى الشخصية (الوحيدة) المتطورة فى القصة. حرص الكاتب على رسمها بعمق من الداخل والخارج . الاسم : (ميم نون) . له أكثر من دلالة ؛ فهو نكرة ، ومن التنكير يأتى التعميم ، كأن يقال «فلان». وهى نقطة تراثية أجاد استغلالها من تنكير بعض الأسماء فى القصص القرآنى . كما أن (ميم نون) سؤال . وإنسان مهمته البحث عن الحقيقة لابد أن يبدأ متسائلاً مستفسراً . لذلك لايظهر (ميم) طوال الرواية إلا ملازماً للسؤال ؛ فى

حواره ، فى صمته ، فى مناجاتـه ، فى شكواه ، فى استبطان الكاتب له . ولوأحصينا تساؤلاته لأعوزنا وقت طويل .

يبدأ القصة غريباً عن المجتـمع ، لايعرف هويته ، ولايدرك شيئاً مما يدور حوله . وتمضى الأحداث ونمـضى معها ، ونكاد نجزم أن (ميـم) بطل معضل كأبلوموف أو دون كيخوت ؛ فهو فى خضم الأحداث يبدو غريباً متصدعاً بين ذاته والمجتـمع الذى يعيش فـيه ، باحثـاً عن قيم إيجابـية تتيح له أن يـعالج الصدع الكائن بينهما ، محاولاً إيجاد تفسير لنفسه وللعالم حوله يتكيف معه. وإن كانت محاولة التكيف بالنسبة له لـيست بالأمر اليسير . ويحاول الكاتب أن يقنعنا أن (مـيم) بطل معضل من خـلال وصفه بالخجل ؛«وقـفت بجواره وقدمت له قـائمة الطعام ليخـتار منها مايحلـو له فاحمر وجهـه خجلاً ولزم الصمت وأطرق لـلأرض . . . وابتعدت عنه وأراد أن يمتع عـينيه بجسـمها وهى تخطـو فى رشاقة ولـكنه خجل مـن نفسه فـغض من بصـره ونظر إلى مفرش المنـضدة مكتفياً بالإنـصات إلى الموسيقى العـذبة». ص١١ . ومن خلال إبراز التصـدع الحاد بينه وبين المجـتمع؛ ذلك المجتـمع الذى لايشعـر فيه إلا بالغربة «وعـلى الرغم من ازدحام الشارع بمئـات البشر فإن (ميـم) ظل شاعراً بالوحدة وكأنه يسير فى صحراء خالية من كل مظاهر الحياة». ص٢١ .

ولايقف شعوره بالغربة عند حد الناس الذين يحيطون به ، وإنما يمتد إلى داخله ؛ فهو «غـريب حتى عن نفسه» . ص١٨ . وحين نظـر فى المرآة « شعر كأنه يرى إنسانـاً غريبا عنه لايمت له بأية صلة ، ولاتربـطه به أية ذكريات من أى نوع . إنـه غريـب عن نفسـه غربتـه نفـسـها عـن باقى الـوجوه الـتى معه» . ص٢٧ .

وهذا الإحساس بالغـربة يولد فى نفسه نوعاً شديداً مـن الصراع ، يدفعه

إلى الانسحاب بدلاً من التكيف ، كما يدفعه إلى التطلع إلى عالم آخر غير عالمه . «التمست من مالك المدينة أن يسمح لى بالذهاب إلى أية مدينة أخرى فاتسعت عينا الخادم وفغر فاه مندهشاً وقال :

ـ مدينة أخرى ؟ كيف خطرت ببالك هذه الفكرة الغريبة ؟

فقال (ميم) بصوت متهدج على وشك البكاء :

ـ مذ وجدت نفسى فى هذه المدينة وأنا فى عذاب مستديم لم أعد قادراً على احتماله .

ـ وهل تعرف مكاناً آخر تذهب إليه ؟

ـ كلا ، لاأعلم . ولكننى على يقين من أن الحياة فى أى مكان آخر لن تكون فى بشاعة وقسوة الحياة فى هذه المدينة » .ص ١١٠ .

وكلما حاول ميم إدراك هذا العالم وفهم تصرفاته الغريبة التى يرفضها فى عقله الباطن تكشفت له حقائق أخرى عمقت إحساسه بالجهل ودفعته إلى مزيد من العزلة والانسحاب . إنه هو الإنسان (الوحيد) الذى لايعرف شيئاً عن حقيقة هذه المدينة ، على الرغم من أن مهمته الأساسية التى جىء به إلى المدينة من أجلها هى البحث عن الحقيقة . وطالما رنت فى أذنيه مثل هذه الكلمات :

ـ «أنت لا تعلم شيئاً عن هذه المدينة». ص٢١٣ . (زوجته فى الجزء الخلفى)

ـ «أنت لاتفهم شيئاً عن هذه المدنية » . ص ٢٣١ . (الشرطى)

ـ «لم أر أجهل منك فى حياتى .أنت لا تعلم شيئاً عن المدينة»

. ص٢١٥ . (القاضى) .

لقد حاول الكاتب بأكثر من وسيلة أن يعمق فينا الإحساس بغربة (ميم) وبكونه بطلاً معضلاً . لكن الأمر لايلبث أن ينقلب رأساً على عقب ، وتظهر أشياء جديدة تتناقض كلية وفكرة البطل المعضل ؛ حين يذوب وسط الناس ، ويشعر بالشفقة عليهم والحب لهم ، ويرثى لحاله وحالهم ، ويضمهم جميعاً شعور واحد مشترك هو الخوف من الإعدام . حين يرتفع البرج من أجله يمر الناس به وكأنهم يمرون بشىء مقدس ؛ يبجلونه ، ويعظمونه ، ويقبلون رأسه وقدميه ؛ لأنه من خلال البحث عن الحقيقة مثل الإنسان ورسالته . لذلك كان (ميم) أقرب ما يكون إلى ود الناس وحدبهم حين شيد البرج وبدأ البحث الفعلى . « حانت منه التفاتة نحو اليمين فوجد طابوراً من البشر قد تكون على بعد خطوات منه يضم رجالاً ونساء وفتيات وأطفالاً . كانت جميع وجوههم حزينة وكان البعض منهم يجفف دموعه ، وكان أول من فى الطابور رجلاً قصير القامة ممتلئ الجسم أزرق العينين أصلع الرأس . تقدم هذا الرجل من (ميم) والتقط يده وقبلها ثم مضى فى طريقه . ثم تقدمت المرأة التى كانت تقف خلفه فى الطابور وهى سيدة فى نحو الستين نحيلة الجسم جففت دموعها بمنديلها ثم أمسكت بيد (ميم) وقبلتها ومضت فى سبيلها . وتتابع كل من فى الطابور يقبل يد (ميم) ويمضى فى سبيله . و(ميم) فى ذهول . شعر بجسمه يرتجف فصاح :

ـ ما معنى هذا ؟! لماذا تقبلون يدى ؟ لماذا تبكون ؟

ولكن الجميع لزموا الصمت وكأنهم لم يسمعوا شيئا واستمروا يقبلون يده واحداً بعد الآخر ، وواحدة بعد الأخرى فى صمت ثم يسيرون فى طريقهم . كان البعض من فرط التأثر يركع ويقبل قدم (ميم) . ولمح (ميم) من بين



الواقفين فى الطابـور الفتاة (لام) التى كان بمنزلها مـطرقة للأرض فى حزن ، كما لاحظ أن الطابـور بدلاً من أن يقصر فإنه يطول حتى أصـبح كسرب من النمل لا نهاية له » . ص٢٦٠ ، ٢٦١ .

أما الشخصيات النسائية فى القصـة فقد غلبت على الكاتب النزعة المثالية فى وصفه الخارجى لهـا ؛ فكل نساء القصة بلا استثناء عـلى درجة عالية من الجمال ، إنهن رائعات فى الحـسن على حد تشبيهه لهن فـ « جـميع الفتيات اللائى رآهن (مـيم) حتى الآن [وكنا قد وصـلنا إلى ص ١٦٧] رائعات فى الجمال» .حتى الفتاة الصمـاء البكماء ؛ فهى «رائعة فى الجمال » .ص ١٠٥ . والمرأة العجـوز التى لايمكن بحال أن يقال عـنها إنها جمـيلة « كانت ذات حسن وبهاء فى شبابها» . ص٢٥٠.

٤ ـ الإيحاء باللغة وتوظيف الأحلام .

إذا كان الإيحـاء عنصراً بـارزاً فى الزمان والمكان ورسـم الشخوص فـهو كذلك فى لغة الرواية . ولغة القص ناحية فنية هامة يمكن من خلالها استقراء دلالات كثيرة ؛ كأسـماء الشخوص وتدرجها بين عدة مـستويات . وهى هنا على وجه التحديد ذات ثلاثة مستويات ؛ أولها : يشير إلى الجنس بعامة ؛ كـ (ميم نون).

وثانيهـا : يشير إلى طائـفة بعينها يـعبر عنها وعـن فكرها ؛ كـ (واو) و (لام) و (جيم) .

وثالثها : يشـير إلى ذاته فقط ؛ كمالك المدينة . وهـو من الأسماء التى أشير إليها بصفة فيها ولم يرمز لها بالحروف كما اتبع فى باقى الأسماء .

ويتمثل الإيحـاء أكثر ما يتمثل فـى اختيار الحروف التى تدل على طـبيعة

الشخوص ؛ فـ (ميم نون) كما قلنا يوحى بالتساؤل الذى يستغرق صاحبه طوال القصة . و(لام) شخصية قريبة من شخصية (ميم) فى الفكر والشعور قرب الحرفين فى ترتيبهما الهجائى ؛ فـ « الميم فى الحروف الهجائية يجلس دائماً بجوار اللام » . ص٢٥٢ .

لكن هذه الطريقة فى الإيحاء بالاسم لاتطرد فى كل الرواية ؛ فأحياناً لايدل الاسم على شىء . «وعلام يدل الاسم ؟ ألم تبتسم لى وأبتسم لك دون أن تسأل عن اسمى أو أسأل عن اسمك » ؟ ص١٤٣ . ومن ذلك (جيم) زوجة(ميم) ؛ فقد يُظن من رمزية الحرف أنها جواب عن تساؤلات (ميم) ، وحد ينتهى عنده حيرته . وهى فى الحقيقة لاتؤدى إلا إلى المزيد من التساؤل والاستفسار عن ازدواجية سلوكها بين الواجهة والجزء الخلفى وحقيقتها التى تنطوى مرة على الوفاء وأخرى على الغدر واللؤم والخيانة .

ومن الأسماء التى لاتدل على شىء اسم المدينة . لذلك لم يسمها فـ «اسم المدينة لايدل على شىء ، سمها كما تريد » . ص٤٨ .

وتلعب الأسماء دوراً أساسياً فى توضيح كنه المسمى من غير الشخوص ؛ كـ (العربة السوداء) التى تحمل الموتى ، و(البالوعة) التى تحتويهم بعد تنفيذ حكم الإعدام فيهم ، و (الطاحونة) التى لاتطحن شيئاً ، و(غراب البين) ؛ اسم الجريدة التى حملت نبأ اقتراب تنفيذ حكم الإعدام فى (ميم) ، (وحانة الوحش المفترس) التى تعكس طباع البشر فى الجزء الخلفى أو قاع المدينة .

أما الفعل فيأتى للتعبير عن حركة الزمان ، وللكشف عن موقف الإنسان الإرادى أو غير الإرادى ؛ ففى الواجهة أفعال اختيارية تؤكد رغبة الأفراد ، وأفعال جبرية توجه هؤلاء الأفراد توجيهاً لا إرادياً يعمد الكاتب إلى بنائها للمجهول فى أغلب الأحيان .

ويقوم اللون هــو الآخر بدور إيحائى بارز فى الـقصة ؛ فكثيــرا ما يربط الكاتب بينه وبين المعــانى والصور والأفكار ، تماماً كما يفعل رمــبو وغيره من الرمزيين فى أوربا . وإن اختلفت العلاقة بين الرمز والمرموز له ؛ فليس اللون الأحمر دائما تعبــيراً عن الحركة والحياة الصاخبة والــدم . إنه قد لايتعدى فى الواجهــة التعبيــر عن الخطر أو الشىء المحــذور الذى يفاجأ به الإنــسان . إنه علامة مرور تقول له قف فإن الاستمــرار فى السير هبوط حتمى . إنه الإنذار بتنفــيذ حكم الإعدام أو الــتوقف النهائــى عن الحركة . « وفى هذه الــلحظة توقفت بجوارهم سيارة حمراء وهبط منها رجل يرتدى بدلة حمراء وسلم إلى الزوجة ورقة حمراء . سألها (ميــم) بصوت ضعيف : ماذا في هذه الورقة ؟ فقالت الــزوجة فى هدوء وكأن الأمر لا يعنــيها : إنذار بتنفيــذ حكم الإعدام فيك ياحبيبى » . ص٢٤٤.

إنه لون مكروه يرتبط فى نفوس شخوص القصة بالموت واليأس والعجز. «وأخرج من جيــبه ورقة حمراء خطفهــا (ميم) منه بلهفة وقــد وقفت الزوجة خلفة محاولة معرفة ما فيها . وما كاد يقرؤها حتى شعر بدوار وترنح وأوشك أن يسقط . . . إنه إنذار بتنفيذ حكم الإعدام فى الطفل ». ص٢٣٠.

كما يرتبط فى ذهن الكاتب بالفكر الشيوعى الملحد . وقد أشرنا إلى هذا من قبل .

أما اللون الأخضر فقد لايمثل دائما الكون والطبيعة والانطلاق ، لكنه فى أكثر من مــوضع فى القصة يمتزج بفكــرة المستحيل الذى لايبلــغه الإنسان من فردوس الطفولة والانــعتاق والطهر . إنه لون عَينى الرجــل المقرب الذى ينظر إلى العالم الآخر .

ويرتبط اللون الأزرق بالسماء ، ويحمل فى طياته شحنة الانطلاق إلى ماوراء المادة الكونية المحسوسة . أما اللون الأصفر ـ لون العربة التى تحصد الناس بالجملة ـ فيرتبط فى نفس (ميم) بالانقباض والحزن الممزوجين بروح التبرم والسخط والرفض السلبى المقهور . بينما يترك اللون الأبيض فى نفسه جوا من الطهر المثالى وعالما من الهدوء والسكون . وكذا بقية الألوان التى يستخدمها الكاتب استخداما بارعا فى الإيحاء بالمضامين الفكرية والتعبير عن الحالات النفسية والمواقف الداخلية للشخوص فى علاقاتهم المستمرة بالكون المحيط بهم وبالعوالم الأخرى التى يتطلعون إليها أو التى يحلمون بها .

أما الأحلام بشقيها ؛ أحلام اليقظة والنوم وهى السمة البازرة فى قصته السابقة ؛ الرجل الذى باع رأسه ـ فيعمد الكاتب إلى توظيفها فى الواجهة توظيفا حيا فى استبطان الشخصيات وإضاءة الجوانب المعتمة فى حياتها ومعرفة مايدور بداخلها من رغبات ومخاوف واضطرابات.«وأغمض عينيه . رأى وجوها كثيرة ؛ بعضها يضحك . وبعضها يبكى . وبعضها ذات عيون تبدو وكأنها من زجاج ؛ جفونها لاتتحرك وتلاشت جميع الوجوه وحل محلها سرب من السيارات السوداء تطارده وهو يحاول أن يلوذ بمكان يحتمى فيه . ثم رأى أحد الشرطة يجرى خلفه ويلحق به ويمسكه من ذراعه ويهزه هزاً عنيفاً . رأى شفتى الشرطى تتحركان كما تتحرك الشفاه أثناء الكلام . ولكنه لا يسمع صوتا . صحا من نومه مذعوراً فوجد الخادم واقفاً بجوار السرير ويده لاتزال قابضة على ذراعه » . ص٤٥ ، ٤٦ . فهنا يمتزج الحلم بالواقع ، ويعمل على إظهار مخاوف (ميم) فى الليلة الأولى التى قضاها بالمدينة .

ولايقف الحلم عند هذا المستوى ، وإنما يتعداه إلى مستوى رمزى ؛



فيتحـول الحلم بجملته إلى رموز وإشـارات كما حدث فى الليلة الـتى قضاها (ميم) عند قدمى التمثال ؛ تمثال الشاعر . «جلس على دكة خشبية لم يكن قد لاحظ وجودها من قبل . واستند بظهره على قاعدة التمثال . ولاحظ أن كل من يمر عليه يشيح بوجهه عنه فـأحس بالوحدة والوحشة والهوان . وأغمض عينيـه حتى لايرى أحداً . شعر بمـاء دافئ يتدفق فوق رأسه . ولـكن الإعياء الشديـد جعله عاجـزاً عن تحريك رأسه لمعـرفة مصدر هـذا الماء . وظل الماء يتدفق فشعـر براحة وكأنه حمام دافئ . وارتفع الماء حولـه حتى غمره . ولم يبق فوق سطح الماء سوء رأسه وجزء من رقبـته . فقام بصعوبة وأخذ يخوض فى هذا الماء باحثا عن مصدره . لقد ظنه يتدفق من إحدى البالوعات . ولكنه عندما التفت إلى الخلف عرف مصدر هـذا الماء . إنه يتدفق من عينى الشاعر . ولكن الشـاعر لم يعد سـوى تمثال . فكيـف يبكى التمـثال ؟! ورأى الماء يزحف إلى الـشارع ويعلو حـتى أصبح وكـأنه طوفان من الدمـوع . فكر أن يسبح فى هذا المـاء ، ولكنه لايعرف السباحة . وظـل يخوض فى الماء الذى ارتفع إلى رقـبته . ولـكن ماذا يصنع لـوظل الماء يرتفع إلى مـافوق مسـتوى الرأس ؟ فى هذه اللحظة مر بجواره قارب بـه ثلاث فتيات وثلاثة شبان وفى يد كل منـهم مجداف يجـدف به وهم يغنون أغـانى مرحة . وسـار القارب مـبتـعـداً عنه . ثـم أبصـر قـارباً ثانـيا مـتـجهـاً نحـوه بـه فتـاة وفـتى. الفـتى يعـزف على قـيـثارة ، والفـتاة واقـفة تـتمـايل مع الـقارب وتغـنى أغنـيـة بطـيـئـة الإيقـاع . أعـجـبـه لحـنهـا . وازداد عـدد الـقـوارب . ولاحظ أن الماء قد وصل إلى مسـتوى ذقنه فأخذ يصيح طالبـاً النجدة . ولكن كل من فى هـذه القوارب كانـوا يمرون به دون أن يعيـروه أى اهتمام. فـصار يخـوض فى المـاء متـجهـاً نحـو التـمثـال الذى اخـتـفت معـظم أجـزائه فى الماء. والدمـوع لاتزال تنهـمر من عيـنى الشاعـر وكأنها شـلال . حاول

(ميم) أن يصعد فوق الدكة الخشبية لينجو من الغرق . ولكن فى كل مرة كانت قدمه تنزلق . واختل توازنه وكاد يسقط على ظهره فى الماء . وفجأة أغمض تمثال الشاعر عينيه وكأنه ينام . وانقطع سيل الدموع المتدفق . وأخذت القوارب تدور حول التمثال وفيها فتيات جميلات ينشدون أناشيد شجية الألحان . ولاحظ (ميم) أن الماء قد انخفض مستواه فأصبح عند كتفيه . واستمر فى الانخفاض فجلس على الدكة الخشبية وأسند رأسه على قاعدة التمثال . شاهد القوارب تبتعد مسرعة وتختفى عن عينيه . وفى لحظات قصيرة غاص الماء وكأن الأرض قد ابتلعته وجفت الشوارع وبدأت تمتلئ بالمارة والسيارات» . ص٧٩ : ٨١.

فهذه الأحلام تُضفى على القصة جواً من الغموض وتشيع حالة من الإبهام. وهى فى الوقت ذاته تسقط إسقاطا رمزيا على الأحداث والشخوص وتقوم بدور أساسى فى إتمام الحبكة ونمو القصة نمواً طبيعيا ممتلئا بعنصرى الإثارة والتشويق .

٥ ـ الغموض والإبهام

لاتتولد ظاهرة الغموض والإبهام فى القصة من الأحلام المتقطعة المشوشة فحسب ، وإنما تتولد كذلك من جوانب أخرى عديدة ؛ منها ما يتصل بالحدث ، ومنها يتصل بالرموز والإسقاطات الجزئية . ومنها ما يتصل باللغة نفسها .

ففى القصة مجموعة كبيرة من الأحداث لانجد لها تفسيراً ، ولا نستطيع أن نتعامل معها تعاملاً عقليا بحتا يعتمد على الفهم ومحاولة الإدارك ؛ لأنها تعلو على الفهم والإدارك معا . إنها تسعى إلى توليد حالة مشوشة فى نفس

القارئ تشبه تلك الحالة الموجودة فى نفس الكاتب نتيجة ارتطامه ببعض الظواهر التى يقصر عنها - أو بالأحرى عن فهم حقيقتها - الإدراك ؛ كالموت ومابعده .

لذلك تأخذ بعض أحداث القصة طابعا عبثيا لا معقولاً ؛ كأن يسجن (ميم) فترة قصيرة ثم يخرج من سجنه فيجد فى بيته طفلين فى سن السابعة ، تخبره زوجه التى لم يتزوجها كذلك إلا من يوم واحد أنهما ابناه . « ومتى ولد هذان الطفلان ولم يمض على زواجنا سوى يوم واحد ؟ هل فى يوم قضيته فى السجن ولد طفلان وأصبحا فى هذه السن » ؟ ص ١٨٠ . وتلك الطاحونة التى « لاتطحن شيئاً إطلاقا إنها تدور وتدور فقط ». ص١٧ . والتى يلهب فيها ظهره بالسياط نظير أجر ضئيل لايكاد يسد رمقه .

وتتجسد عبثية دوران (ميم) فى الطاحونة - ذلك الدوران الذى يشبه حركة سيزيف وعذابه الأبدى - حين يواجه فى نهاية القصة بتلك الحقائق المؤلمة : «ليس فى المدينة من يدور فى الطاحونة سواك » . ص٣١٧. لقد ظل يدور وهو يظن أن الناس جميعا يدورن مثله . إن لم يكن فى هذه الطاحونة ففى طواحين أخرى . وإلا فكيف يستطيعون الحصول على نفقات معيشتهم والأسعار ترتفع بشكل جنونى رهيب ؟ لكنه يكتشف فى النهاية أنه هو وحده الذى ظل يدور فى الطاحونة محتملاً أقسى العذاب .

ومن مظاهر العبث فى القصة امتلاء الشوارع بجموع هائلة من البشر فى أقل من غمضة عين ثم اختفاء هذه الجموع وكأن شيئا لم يكن . « وجد الشارع وقد امتلأ بجموع هائلة من البشر وكأنهم كتلة واحدة من الأجساد تسد الطريق . . . وخلا الشارع من جميع المارة . ووجد (ميم) « نفسه وحيداً». ص٢٦١ .

والموت ، الموت نفسه يأخذ فى كثير من الأحيان مظهراً عبثيا يدفع (ميم) إلى المزيد من التساؤل والحيرة والشك . « وتعجب كيف يعاقب مالك المدينة مثل هذه السيدة الطيبة فينفذ حكم الإعدام فى ابنها ويبقى حفيدتها التعسة هذه على قيد الحياة صماء بكماء لتقاسى وتتعذب . تمنى أن يرى مالك المدينة ويسأله عن الحكمة فى ذلك إن كان هناك حكمة » . ص١٠٨ .

ولاعجب إذا اتخذ الموت عنده هذا المظهر الذى يخلو من الحكمة ؛ فالحياة نفسها لاتنطوى - فى وجهة نظر سائدة - إلا على الغموض والعبث . «فى هذه المدينة ياولدى قد تكون الحياة نوعاً من العقاب . . . العقاب ياولدى فى هده المدينة قد لايكون لاقتراف أية جريمة . المجرم قد لايعاقب ، وقد يعاقب الأبرياء » .ص١٠٨ .

هذا العبث الذى تتسم به بعض أحداث القصة ويتصف به فكر بعض الشخوص يثير جواً من الغموض خاصة حين يرتطم بوجهة نظر أخرى تختلف عنه شكلا ومضمونا فتتصارع الوجهتان ، وتحاول كل منهما تبرير وجودها وإثبات هيمنتها . لكنهما فى النهاية لايلبثان أن يفضيا إلى حالة مشوشة . (وميم) نفسه المكلف بالوصول إلى الحقيقة يضيع بين وجهات النظر المختلفة . وينفذ فيه حكم الإعدام حزنا دون أن يصل إلى شىء . وتبقى أشياء كثيرة بلا تفسير ، يكتنفها الإبهام .

ومما يساعد على الغموض تلك الأحداث الجانبية التى لاتضيف شيئاً حقيقياً غير (التضبيب) - إن جاز التعبير - فهى تعمل على خلق جو ضبابى مبهم « . . .وانطلق بين الصفوف طفل يعدو وفى يده بالون . فقامت تجرى خلفه سيدة مفرطة البدانة وأمسكت به وعادا معاً إلى مكانهما . علا صراخ الطفل . فحملته فوق كتفيها واختفيا عن الأنظار ولايعلم الشاب الغريب أين

ذهبا . وساد السكون » .ص.٧.

وتأتى اللغة لتضيف إلى هذا الجو الملبد بالغيوم غيوماً أخرى . لافى ألفاظها وتراكيبها ، وإنما فى بعض (التكنيكات) الفنية التى يستخدمها الكاتب؛ كالقطع والبتر :

«وقالت (تاء) :

- هل تعلم لماذا يحتفى بك جميع سكان المدينة ويرثون لحالك ؟لأنك. .

فقاطعها أخوها (دال) في غضب صائحاً .

- اسكتى ، لاتتكلمى فى هذا الموضوع .

فأطرقت (تاء) إلى الأرض وقد احمر وجهها خجلاً ولمعت الدموع فى عينيها ، ثم انسحبت وغادرت الغرفة مهرولة وهى تمسح بعض قطرات من الدموع انسابت على خديها » .ص.٣٠.

ويصل هذا (التكنيك) إلى ذروته قبيل نهاية القصة ؛ حيث نرى (ميم) موزعاً حائراً بين الصوت المجهول المنبعث من آلة التليفون وبين صراخ ابنته التى يكاد يصرعها الموت بعدما صرعها الجنون فى أعلى البرج . فكلما اقترب (ميم) واقتربنا معه من الحقيقة علا صراخ فجرى نحو ابنته تاركاً السماعة تتأرجح والكلمات تنساب والحقيقة تتلاشى وتضيع فى الهواء .

والكاتب فى هذه الناحية يفيد - إلى حد بعيد - بفن (المونتاج) السينمائى الذى سبق أن أفاد منه غيره من الكتاب الرمزيين .لكن لغته - باستثناء هذه الظاهرة وظواهر أخرى قليلة - تميل بعامة - على غير المعهود لدى الرمزيين - نحو الوضوح ؛ فهو يهتم كثيراً بالتفسير ، ويعمد إلى التحليل والتفصيل -

وهى أمور لايهتم بها إلا كاتب من الطراز الـواقعى ـ ويعنى نفسه بفك بعض الرموز .

ويتجلى اهتمامـه بالتفاصيل والجزئيات أكثر مايتـجلى فى وصفه للأماكن والشخوص ؛«رأى ممراً سقفه مرتكـز على أعمدة من الرخام الملون ، وأرضه من البلاط الأزرق المصقول . والممر يخترق حديقة أشجارها باسقة ذات أزهار بنفسجية تنبعث منها رائحة زكـية . عند نهاية الممر رأى سلماً ذا سبع درجات يؤدى إلى باب آخر ، نصفه مفتوح والنصف الآخر مغلق ، ذى زجاج أخضر تزينه رسوم عديدة » .ص٦ .

وفى وصفه للشخوص غالباً ما نراه يـهتم بتصوير الجانب الخارجى وصفا دقيقاً يتـتبع فيه جزئيات المظهر وألـوان الثياب والعيون والشعر تمـاماً كما كان يفعل بلزاك وغيره من الكتاب الواقعيين .

ولايقل عن هذا الجانب خطورة فى إضعاف العـملية الإيحائية ـ التى هى محور أسـاسى فى لغة الكـتابة الرمزية ـ كـثرة تدخله بالتـفسيرات الـساذجة البسيطة ؛ نحو قوله :«وجد بجوار المطعم مبنى يحمل رقم ٦٣١ . هذا يعنى أن منزله لابد أن يكون فـى الجهة الأخرى ؛ حيث أرقام المنـازل زوجية . أما فى ناحية المطـعم فأرقام المبانى فردية » .ص١٤ . بل إن استـخدام كلمة «إذ» بالذات علـى هذا النحو مـن الكثرة لكـفيل بالدلالـة على صدق مـانقول . « . . .إنه لايعرف من أين جاء . إذا لو كان يعلم من أين جاء لعاد إلى المكان الذى جاء منه » . ص٩ .

وتظهر شخصية الكاتب فى أحايين كـثيرة على ألسنة شخوصه . فها هى ذى (جيم) المرأة الساذجة التى تكاد تصل بتصرفاتها إلى حد البلاهة منذ لحظة

ظهورها تقول لميم فى حوار جدلىّ عميق : «وعدم رؤية الشىء لايدل على عدم وجوده . المدينة لاوجود لها بالنسبة لشخص أعمى وأطرش وفاقد لجميع الحواس . ولكن هذا لايعنى أنها غير موجودة » .ص٢٨٨.

وربما كانت كثرة التشبيهات هى الأخرى عاملاً من العوامل التى أدت إلى وضوح أسلوب القصة وضوحا يتنافى إلى حد بعيد وما عهدناه فى أسلوب الكتاب الرمزيين الذين يعمدون إلى الغموض والإبهام . ويكتفون بالإشارة عن التفصيل ، وبالتلميح عن التقرير . لكننا لانعدم فى هذه التشبيهات مسحة تقربنا من الأجواء المثالية باتكائها على الطبيعة الحية ؛ فمعظم تشبيهات الكاتب مستمد من الطبيعة بحيوانها وطيورها ونباتها وظواهرها المختلفة ، ومن شأن الطبيعة أن تضفى على العمل الأدبى جواً من الجمال والراحة والهدوء ، وأن تساعد ببراءتها على خلق عالم شبيه إلى حد بعيد بالعالم المثالى الذى يحلم به الكاتب الرمزى ،أو فى الأقل تساعد على تمثل هذا العالم بإبرازه فى صورة قريبة محسوسة ، فميم ينظر إلى الفتاة «بعينين كعينى طفل برىء فى محنة » .ص١٠. ويشعر فى لحظة أخرى أنه « أشبه بقارب صغير تتقاذفه الأمواج فى محيط تجتاحه عاصفة عاتية » .ص١٨. والصورة هنا تقوم على التركيب . وقد تعتمد فى بعض الأحيان على مايُعرف عند الرمزيين بـ (تبادل الحواس) فنسمع ما يمكن أن نراه ؛ فى مثل قوله :«وقد ثبتت إشارات المرور على اللون الأصفر الذى كان يومض ومضات تشبه فى إيقاعها دقات القلب» .ص٣٧. وإن كانت العلاقة بين دقات القلب وومضات النور كامنة فى حركة الإيقاع وتردده فى صورة منتظمة .

غير أن هذا اللون من التشبيه قليل ، والصورة العامة للتشبيه هى ماسبق أن ذكرناه ؛ التشبيه البسيط المستمد من الطبيعة ـ وخاصة الطبيعة الحية ـ مثل:

ـ « ذلك الرجل البطىء الحركة الشبيه بالسلحفاة» .ص١٠٠ .

ـ « وأخذ صوتهم يعلو حتى أصبح كهدير الرعد» .ص ١٥٧ .

ـ «وتناول السوط وأخذ يلهب ظهر (ميم) ، و(ميم) ينتفض كالطائر المذبوح» .ص١٦١ .

ـ «ونظر إلى (ميم) نظرة طويلة ثابتة ، وقلب (ميم) يرفرف داخل ضلوعه وكأنه طائر جريح » . ص١٧٠ .

ـ «ونظر إلى (ميم) بعينين كعينى نمر» .ص١٧١ .

ـ والشتائم تنهال على (ميم) كالمطر » . ص١٨٦ .

ـ «فقال القاضى وقد انتفخت أوداجه كما يفعل الديك الرومى». ص٢١٥ .

ـ « تبدو زوجته بجواره وكأنها عصفورة وديعة تتحدث دائما دون أن تنظر لمن تحدثه » .ص٢٢١ .

ـ «لاحظ أن الطابور بدلاً من أن يقصر فإنه يطول حتى أصبح كسرب من النمل لانهاية له » .ص٢٦١ .

ـ «كانت الفتاة فى هذه الأثناء قابعة فى ركن البهو تنظر إلى (ميم) وكأنها قطة سيامية» .ص١٠٦ .

ـ «وفتح عينيه الشبيهتين بعينى الحرباء» .ص١٠١ .

ـ امرأة عجفاء ذات رأس صغير ورقبة طويلة وأنف مدبب يبدو رأسها أشبه برأس الأوزة» .ص٣٠٤ .

ـ واختفت بين الأجساد البشرية وكأنها عصفورة صغيرة ابتعلها مياه



المحيط» ص٢٩٨ ، ٢٩٩ .

وإذا حاولنا أن نحصى هذه التشبيهات فسوف يطول بنا الحديث . ولسنا هنا فى مجال دراسة هذا الجانب الفنى فى أسلوب الكاتب . فقط نسجل أن هذه الظاهرة كانت عاملاً من العوامل التى أدت إلى وضوح أسلوب القصة ونأت به عن الغموض الذى هو مدار العمل الرمزى وغاية كتابته .

وإذا شئنا أن نلتمس لذلك مبرراً - ولسنا بصدد الدفاع أو الاعتذار عن الكاتب - ذكّرنا بأننا فى مجال قصصى ولسنا بإزاء عمل شعرى ؛ فغموض الأسلوب وإن كان صفة بارزة فى هذا المذهب يتفاوت بتفاوت النوع الأدبى ؛ فيقل فى القصص عنه فى الشعر . وإن كان أسلوب الكاتب يتكئ إلى حد بعيد - فى جانب من جوانب الصنعة - على التشبيه إلا أن هذه التشبيهات نفسها قد أضفت على القصة جواً شبيهاً بالأجواء المثالية فى نضارتها وبكارتها ورونقها الحسن . بالإضافة إلى أنها حملت إلينا بطريقة غير مباشرة تصور الكاتب وموقفه من الأشياء التى يسعى إلى تشبيهها فى أسلوب موجز مكثف. فالعيون التى تشبه عيون الحرباء ، والرأس الذى يشبه رأس الأوزة ، والهدوء الذى يشبه هدوء القطة السيامية ، والقلب الذى يرفرف كالطائر الذبيح ، كلها تشبيهات توحى أكثر مما تفسر . إنها ليست مجرد أداة لتوضيح فكره مبهمة أوبيان معنى خفى . إنها ترمى فى تصورى إلى أبعد من ذلك ؛ ترمى إلى نقل حالة أو موقف نفسى من الكاتب إلى المتلقى فتكتسب من هنا بعداً رمزياً . وأظن أن الكاتب كان يعمد إلى هذا . غير أن كثرة دورانها ، ووضوح وجه الشبه ، وبساطته فى كثير منها قد نأى بها كثيرا عن الغموض والإبهام ومايتولد عنهما عادة فى عرف الرمزيين مما يسمونه بلذة الاستكناه .

٦ ـ الرموز الجزئية والإسقاط على الواقع

الأدب الرمـزى ليس دائما هروباً من الواقع ؛ لأنه كـأى نوع من الأدب لايمكنه الانفصــال عن الواقع . وإلا فقد جذوره التى تمكنه من البـقاء وتؤهله للاستـمرار . حـقاً إن الأدب الرمـزى فى بدايته كـان يسعى إلى تحقـيق هذا الانفصال بهـروبه المستمر إلى العوالم المثـالية البعيدة ، وصـحيح كذلك أنه ـ بتعلق رواده بالجمال المثالى ـ نأى عن الموضوعات السيـاسية والاجتماعية التى كانت أثيرة لدى الكتاب الرومانتيكيين والواقعيين على السواء ، إلا أن هذا لم يدم طويلاً ؛ إذ سرعان مـاعدَّلت الرمزية من مسـارها واتجه به كتابهـا وجهة تخـتلف فى بعض الوجـوه عن تلك التى أرادها لهـا جـيل الرواد من أمثـال مالارميه وفاليرى ورمبو ولافورج ؛ إذ نزع شعراء الجيل التالى عن الجرى وراء ما كان يسمى بـ (الشعـر الخالص) ، «وزادوا عنصر المفهوم على الموحى فى شعـرهم ،لأنهم كـانوا مقـتنعين أن الكلمات ذات مـعنى ، وأنه لابد من أن تكون مـفهـومة ، ولكنـهم ظلوا يؤمنون بسحـر اللفظة وأثرها فى أن تحـرك القلوب وتثير الأخيلة».[1]

ولعل أهم وجه يعنينا فى هذا التطور الذى حدث فى اتجاه المدرسة الرمزية الغربيـة هو تخلى كتابها عن الانعـزالية المطلقة التى عـشقها أسلافـهم ودعوا إليها؛ إذ وصلوا أنفسهم بالمجتمع وتعـرضوا لقضاياه المختلفة التى كان يهرب منها الرواد، وتناولوا هذه القضايا ، لكن بأسلوب يختلف كثيراً عن الأسلوب النقدى التشريحى الذى تناولها به الواقعيون وغيرهم .

ولعل قصة الواجهـة ـ بتناولها لكثير من قضايا المجتـمع ـ قد عبرت عن

١ــ فن الشعر ـ د . إحسان عباس ط٢ (دار الثقافة - بيروت سنة ١٩٥٩م) ص ٨٠ .

هذا التطور وتجاوبت معه إلى حد بعيد . والقضايا التى تناولها الكاتب فيها هى القضايا نفسها التى عنى بها من قبل فى أكثر من عمل أدبى مع اختلاف كبير فى طريقة التناول، ففى الرجل الذى باع رأسه ـ على سبيل المثال ـ كان يتناول هذه القضايا بأسلوب مباشر و(تكنيك) بسيط ، صحيح أنه عرض لمشكلات عديدة فى الأدب والفن والثقافة والتعليم وغيرها ، إلا أنه كما ذكرت كان يعالج هذه المشكلات فى أسلوب تقريرى ، وكأنه ـ يسجل ظاهرة طبيعية من ظواهر المجتمع لاتستحق إلا مجرد التسجيل ؛ فالبطل الطموح الذى يحلم بالشهرة والمجد ويظن أنه بتفوقه الفنى سوف يصبح حديث الناس، يصاب بإحباط أشبه ما يكون بإحباط الرومانتيكى الحالم حين يرتطم بالواقع ويصطدم بحقائقه الأليمة . «خيل لرمزى فى هذه اللحظة أنه إذا سار في الطريق فلن يسمع سوى تعليقات على تلك الأغنية ، وإذا تصفح صحيفة فسوف يجد العناوين الضخمة تشير إليها ، وأن الناس تجمعت فى الطرقات حول أجهزة الراديو فى أثناء إذاعتها ، وانصرفت بعد انتهاء الأغنية ولاهَمَّ لهم سوى التساؤل فيما بينهم : من هو رمزى عبد الحميد هذا ؟ إنه فنان عبقرى! وتصور أن التليفون لن يتوقف له رنين حاملاً إليه تهانى المعجبين . ولكن تليفونه ظل صامتاً كالقبر . فعاد يقول لنفسه إن كل ما دار فى ذهنه أوهام وأحلام يقظة وأن شيئاً من هذا لايمكن أن يحدث مهما اهتزت الجماهير طربا لألحانه . فالفنان قد يحلم فى يقظته ، وقد يشطح به الخيال فيظن أن عمله الفنى هو محور تفكير الكون ، وأن الجماهير سوف تهتم بفنه وتحس به بنفس القدر من الإحساس الذى يشعر به الفنان تجاه عصارة ذهنه . ولكن الناس فى الواقع قد يلتفتون إليه بطرف عيونهم ثم تحتويهم بعد ذلك مشاغل ومشكلات كثيرة يرزحون تحت أعبائها فلايشغل العمل الفنى من تفكيرهم

سوى دقائق أو بضع ثوان» ص٧١.

وحين يشعر هذا البطل بحاجة ماسة إلى ثقافة جادة تثقل موهبته وتيسر له الوصول إلى غايته وتحقيق طموحاتـه الكبيرة لايجد أمامه سوى ركام غث من الكتب التى يتـوه فيها الإنسان ويضل دون أن يجـد فيها شيئـاً ذا قيمة ؛ لأن الكتب الجديرة بالـقراءة في هذا العصر قليلة .«ولكـن ماذا يقرأ ؟ ومن الذى يأخذ بيده ويدله عـلى الكتب التى تستحق القراءة ؟ فـالكتب فى كل مكان؛ على أرصفة الشـوارع ، وفى المكتبات ، وفى أكشاك الصـحف . كتب تحمل عناوين كثيـرة يتوه فيها الإنسان . القلـيل منها جيد جدير بالقـراءة ، والكثير غث هابط لاتـقدم قراءته وقـد تؤخر إذ إن البـعض منهـا يحمل بين طـيات صفحـاته السم الزعاف» .ص٧٤. فـالمشكلة ليسـت قلة كتب ، وإنما افـتقاد للكتاب الجيد الجدير بالقراءة .

ويشير الكـاتب ـ فيما يشير ـ إلـى مشكلة التعليم ؛ الجـامعى والمدرسى على حد سواء ، وماأصابه من جفاف فى المادة وطريقة الأداء ، فأقل ما يمكن أن يوصف به أنـه أدى إلى ضياع الطلـبة فى متـاهات ساعدت على تـخريب مواهبهم وتدمـيرها . « لقد علم لأول مرة أن شكسبيـر الإنجليزى وبرناردشو الإيرلـندى ومكسيـم جوركى الروسى وشـارلز دكنز الإنجلـيزى لم تُتـح لهم الظروف فرصـة الاستمرار فـى التعليم المدرسـى والجامعى . ومع ذلك فـقد أذهلوا الدنيا بروائع المؤلفات التى أصبـحت تدرس فى الجامعات ، لقد علموا أنفسـهم ولم يتلقوا العـلم فى فصول ينتـظم فيها الـتلاميذ ومدرجـات تمتلئ بالطلبـة . فلم يضيّـعوا سنوات عمـرهم سدى فى استظـهار معلومـات جافة والضياع فى متاهات دراسية تخرب مواهبهم وتدمرها . فشعر بشىء من راحة النفس» . ص٧٥.

ويعرج الكاتب على المرأة مشيراً علـى لسان بطلته إلى أنها لاتزال - على الرغم مماحصلت عليه - محرومة من كثير من الحريات . فلئن كانت قد حصلت على حق الرفض - رفض الزواج على سبيل المثال - فإنها لاتزال محرومة من حق الاختيار .«وشتان بين حق الرفض وحق الاختيار ؛ الأول سلبى ، أما الثانى فإيجابى . وحتى حق الرفض قد تحرم منه الأنثى فى كثير من الأحيان » . ص٩٥.

هكذا عالج الكاتب بعض مشكلات الواقع فى تلك القصة على هذا النحو البسيط الذى يميل - كماذكرت - إلى المباشرة ويفتقد إلى العمق فى التناول والأداء . أما فى الواجهة فقد تطور تطوراً هائلا فى تناوله لتلك القضايا؛ إذ نأى عن التقريرية الشاكية ، ومال إلى التأمل الواعى الدقيق ؛ الذى يحلل أكثر مما يسجل ، ويتساءل أكثر ممايجيب . إنه لايشير إلى حلول، ولايجلس فوق منبر ليدين هذا الضعف أو ذاك القصور . إنه يعرى واقعنا فى إسلوب إيحائى مكثف يعمد إلى الإسقاط ، وينأى عن الوضوح والتقرير ؛ إذ «ماقيمة الكلمة إذا كانت العيون تعبر عنها » ؟ على حد تعبير إحدى الشخصيات . إنه يسقط على الواقع برموز جزئية يحتويها هذا العمل الكبير . فإذا تناول مشكلة كمشكلة العمل تناولها على اعتبار أنها قضية ذات أبعاد مختلفة ؛ منها مايتصل بالعامل ، ومنها ما يتصل بالأجر، ومنها ما يتصل بالعمل فى حد ذاته . وذلك من خلال دوران (ميم) فى الطاحونة ؛ عذاب مستمر ، وأجر ضئيل ، ومجهود عنيف لاطائل تحته؛ فالطاحونة كما قيل : «لاتطحن شيئاً إطلاقاً ، إنها تدور وتدور فقط». ص١٧. إنها علامة استفهام كبرى : هل يصح أن يُستغل الإنسان على هذا النحو من البشاعة والقسوة نظير أجر لايكاد يسد حاجته أويقيم أوده ؟ وإذا كان الدوران فى الطاحونة هو

السبيل (الوحيدة) للحصول على لقمة عيش حلال ، وإذا كان هذا الدوران يستفرغ عمر الإنسان ، فمتى يبحث عن الحقيقة ؟وكيف يصل إليها ؟

ويسقط الكاتب على انخفاض مستوى المعيشة بارتفاع الأسعار وانخفاض الأجور فى مشهد إفطار (ميم) مع زوجه فى الفصل الحادى عشر .

«لقد ارتفعت أسعار الطعام. . . أقل طعام لاثنين أصبح بستة وعشرين قرشاً .

فارتبك (ميم) واحمر وجهه خجلاً وقال :

ـ ولكن كل مامعى من النقود لايزيد على سبعة عشر قرشاً». ص١٥٥ .

«أطرق (ميم) إلى الأرض خجلاً وشعر بأنه لايقوى على النظر إلى عروسه وقال كأنه يحدث نفسه :

ـ وما العمل الآن ؟

قالت فتاة المطعم : الطاحونة قريبة . يمكنك الإسراع إليها والدوران فيها لتحصل على تسعة قروش أخرى وتنتظر عروسك هنا حتى تحضر». ص١٥٦ .

وحين يدور فى الطاحونة ويعود بالقروش التسعة يجد الأسعار قد ارتفعت بدورها إلى رقم أعلى ، فيعود إلى الطاحونة من جديد. ويظل هكذا بين الطاحونة والمطعم حتى يحل المساء وهو عاجز عن إطعام نفسه وزوجه .

صورة رمزية ساخرة يجسد من خلالها الكاتب فكرة ارتفاع الأسعار بصورة جنونية لاتتناسب وثبات الأجور .

ويتناول الفكرة نفسها بصورة أوضح فى محل شراء الملابس ؛ حيث «كانت الأسعار تتغير من تلقاء نفسها فأصبح ثمن الكساء سبعين قرشا . وبعد

فترة قصيرة أصبح الثمن خمسة وسبعين قرشاً . بدت الأسعار وكأنها مكتوبة على أسطوانة دائمة الدوران ؛ فكلما دار رقم ظهر رقم جديد أعلى من الرقم السابق » . ص١٨٦ .

وحين يطالب (ميم) برفع الأجور لتتناسب مع ارتفاع الأسعار ـ ومع أن هذه المسألة قد تبدو منطقية من وجهة النظر الطبيعية ـ يكون ما يكون فى المدينة من الهياج والجنون . ويُنظر إليه على أنه متمرد يدعو إلى الثورة ، ويتدخل فى أمور لادخل له بها :

ـ «كيف تجرؤ على طلب رفع أجر الدوران فى الطاحونة » ؟ص١٦٨ .

ـ «إنك بهذا السؤال فتحت على نفسك طاقة من نار . سوف تعاقب بسببها عقاباً صارماً لارحمة فيه ». ص١٦٨ .

ـ «إنك بهذا تحرض على التمرد وتعمل على بلبلة الأفكار فى تلك المدينة الآمنة » . ص١٦٩ .

وتوجه إلى (ميم) التهمة تلو الأخرى ، و يحاكم محاكمة هزلية على يد قاض عسكرى ،ولايستطيع أن يدافع عن نفسه ؛ لأنه غير مسموح له بالدفاع ، ويؤمر به فيسجن ، وفى السجن يلاقى من العذاب ما يتنافى وآدمية الإنسان.

وعلى الرغم من أن الحكم بالسجن كان لمدة أسبوع إلا أن حديث الحارس معه قد أوقفه على ما هو أشد بشاعة ؛ فما الحكم إلا صورة لتعسف السلطات . «قد يفرج عنك بعد لحظات ، وقد يفرج عنك بعد شهور ، وقد لايفرج عنك مطلقاً». ص١٧٥ .

ومن إسقاطات الكاتب الحادة على واقعنا الاجتماعى مسألة الزواج



والصورة التى يتم بهـا ؛ بيت جميل على ظاهره لافتة مشيرة تقول :«كل من يشكو الوحـدة يدخل هذا المكان ».ص١٣٧ ، ١٣٨ . وحين يـدخل لايجد سوى سرداب فـى نهايته باب عـليه لافتة أخـرى تقول :« من سئم الـسعادة وراحـة الـبـال ويـرغب فـى تجـربـة الحـزن والـقلـق فلـيـدخـل من هـذا الباب». ص١٣٩ . فإذا أراد الرجوع فلن يستطـيع ؛ لأنه يكون حينئذ قد تورط بالفعل ، فـلايجد مفراً من التسلـيم ، ولايملك إلا أن يقول معلناً عـن خيبة أمله :«لقد خُدعت » . ص١٣٩ .

ويأتى إعدام الشـاعر رمزاً لإعدام الرأى ومصادرة حـرية الإنسان . وكذا إعدام الكتـب ؛ فقد رمز به الكاتـب إلى أقصى أنواع الكبت الإنـسانى ؛ فـ «المدينة التى تحرق كتب الذين نُفذ فيهم حكم الإعدام لاتستحق أن يعيش فيها الأحيـاء ». ص٣١١ . ويعجب (مـيم) من هذه المدينـة التى تعدم فـيها حـتى الكلمة .«حتى الـكتب فى هذه المدينة محكوم عليهـا بالإعدام ؟ ماأبشع هذه المدينة !! »ص٣١٥ .

أما البرج فرمز لصعود الإنسان واختـراقه الآفاق فى محاولة منه للوصول إلى الحقيقـة من خلال رؤية العوالم الأخرى . ويستغل الـكاتب رمزية البرج استغلالاً رائعاً ؛ ففى الوقت الذى يرتاد فـيه الإنسان الفضاء نرى المدينة وهى فى أشد أزماتها الاقتصادية ؛ من ارتـفاع رهيب فى الأسعار ، وتضخم شديد فى الإسكان :

ـ «وعلى جانبى الطريق اسـترعى انتباهه وجود طوابير طويـلة أمام جميع المطاعم والمحال التجارية . بعضها يبدو وكأنه ممتد إلى مالانهاية ». ص٣٠٣ .

ـ «منذ خروجك من منزلك آخر مـرة ازداد عدد سكان المدينة ، ولم تعد المساكن كافية لإيوائهم جميعـاً . فأمر مالك المدينة بوضع كل خمس عائلات

فى مسكن واحد» .ص٣٠٤.

وفى سبيل الوصول إلى الحقيقة يتجاوز (ميم) هذه الأزمات ، لكنه لايلبث أن يرتطم باللوائح التى تمثل (البيروقراطية) فى عنفوانها :«نصت اللائحة على أن المصاعد يستخدمها الموظفون . لقد ورد فى المادة الرابعة من اللائحة ما نصه : «يعتبر (ميم نون) أعلى قدراً من جميع الموظفين ؛ فلقد أقيم البرج من أجله ، فكل ما فى البرج ومن فى البرج مسخر لخدمته ومساعدته فى أداء مهمته السامية وهى البحث عن الحقيقة ». لقد حفظت هذا النص ياسيدى عن ظهر قلب ! وحفظى له جاء نتيجة قراءتى له مئات المرات. ولقد فسروا تلك الجملة التى تقول :« يعتبر (ميم نون) أعلى قدراً من جميع الموظفين» فسروها على أنها لاتنص بصراحة على أنك أحد الموظفين ؛ إذ كيف تكون أعلى قدراً من جميع الموظفين وتكون فى الوقت نفسه موظفاً مثلهم ؟ وفى البند العاشر من بنود اللائحة نص يقول : « يستخدم الموظفون المصاعد لصعودهم وهبوطهم فى أنحاء البرج » .ص٢٨٤.وتكون النتيجة المنطقية ـ اللامنطقية فى الواقع ـ هى حرمان (ميم) من استخدام المصاعد باعتباره أعلى منزلة من الموظفين ، والمصاعد لايستخدمها إلا الموظفون .

إنها (البيروقراطية) فى أشد صورها ، أو هى (الحرفية) فى تنفيذ اللوائح والقوانين ، تلك الحرفية الجامدة التى تجعل من اللائحة التى هى أداة تنظيم وتيسير عائقاً يعوق الإنسان عن الحركة ويدفعه إلى التراجع أو التوقف التام إنها صورة متكررة فى كل مكان ، وفى كل مصلحة وكل هيئة من الهيئات .

وحين يموت (ميم) يواصل الكاتب إسقاطاته مستغلاً طبيعة الحدث .فقد فوجئ الجمع ـ والمشهد مشهد حزن ـ برجل يطالب بوقف الجنازة لتحصيل الضرائب المستحقة على السيد (ميم نون) ؛ لأنه (الوحيد) الذى يسرى عليه

قــانون الضــرائب ، أمــا الآخــرون من ذوى الــثراء والــبذخ فــخــارج دائرة الضرائب . «أنت تعلم والجـميع يعلمون أن السيد (ميــم نون) هو الوحيد فى المدينة الخاضع للضرائب ؛ فالضــرائب لاتُجبى إلا ممن يحصل على رزقه من عمل يبذل فى سبيله مجهوداً عنيفاً » . ص٣٢٦.

هكذا اسـتغل الكاتـب رمزية العــمل فى إسقــاطات جزئيــة على حيــاتنا اليومية، لا من خلال مــنظور واقعى يعمد إلى التشريح والتفــصيل والتحليل واقتراح الحــلول ومناقشة الآراء ، وإنما مــن خلال منظور رمزى لايــجعل من المشكلة الاجتــماعية غاية يدور حــولها ؛ لأنها ليست ـ فــى رأيه ـ إلا مجرد لقطة يمر عليــها ملقيا بعض الضوء عــلى أبعادها المختلفة بأسلــوب يعمد إلى التكثيف ويتكئ على الإيحاء والإشارة ، أو بمعنى أدق على (اللامباشرة) فى أكثر الأحيان .

٧ ـ وبقيت كلمة :

اعتمــد الكاتب فى بناء قــصته على الطريقــة المباشرة ـ طريقــة القص من الخارج ـ فــالراوى خارج الأحــداث ، يتكلم بضــمير الــغائب ، عالــم بكل شىء. لكنه فى الوقت ذاته يحتفظ لكل شخصية من شخصيات القصة بوجهة نظر خاصة .

وهذه الطريقة فى البناء تتيح له درجة من الموضــوعية يصعب معها تحديد فلــسفــته . خــاصــة إذا تعددت وجــهــات النظــر . وتبايــنت الآراء . إلا أن الموضوعية فى الــفن القصصى ـ هى فى تصورى ـ من الأمور الــنسبية ؛ لأن الكاتــب يكشف عــن نفســه ـ أراد أو لم يرد فــى اختــيار الموضــوع ، وإدارة الحوار، وتوجيه الأحداث .



لقد تضاربت وجهات النظر فى جـبرية الإنسان واختياره . وأبى الكاتب إلا الصمت . فجاءت الأحداث معبرة عن جبرية مطلقة . وجاء اسم (مالك) تأكيداً لذلك .

واختلفت الآراء فى البعث الفناء . فـرجحت كلمة (الإعدام) ـ وهى من العدم ـ رأى من قالوا بـالفناء . كذلك البالوعة ـ وهى إشـارة إلى القبر ـ بما توحى من التلاشى والابتلاع .

أما (مالك المدينة) فكان محوراً رئيساً لتباين وجهات النظر ؛ أهو موجود أم غير مـوجود ؟ وإن كان موجوداً ، فهـل هو خير أم شرير ؟ وتلـك مسألة كبرى تناولها الكاتب تناولاً عقلياً بحـتاً ، ونظر إليها بمنظار وجودى . ومهما تخفى خلف شخوصه فهو مسئول ـ فى رأيى ـ عن إقامة شبهات حول الخالق عز وجل وما ينبغى له من صفات الجلال والكمال .

لقد اتجهت الأحداث نحو إثبات الجبر والظلم والشر ، ورفع المسئولية عن الإنسان بـصورة مطلقـة ؛ باعتباره دمـية تتحـرك بلا إرادة ولا اختيـار . أما الإعدام ـ وهـو الموت ـ فدائمـاً سلبى ، مثـير للفـزع والخوف . لقـد أعلن الكاتب أكثر من مرة على لسان (ميم) وهو الباحث عن الحقيقة رأياً مضاداً فى (مالك المدينة) :

ـ « إنه مالك ظالم » . ص ٥٢ .

ـ « لماذا يشيـع مالك المدينة كل هـذا الأسى والعذاب فى نفـوس السكان الآمنين ؟ لماذا يعذب هؤلاء الأطفال الأبرياء المساكين » ؟ ص ٧٤ .

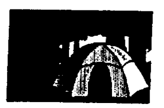
ـ « مالـك هذه المدينة أمـره عجيب ، يـهوى تنفـيذ أحكام الإعـدام فى الأبرياء ، ويتلذذ بشكاوى المعذبين دون أن يحقق لهم آية أمنية » . ص٨٦ .



ثم يعلنها بلا وجل : « من يسمح بكـل هذا العذاب فى مدينته فلا أظن أنه خيّر» .ص٢٢٧.

هذه هى وجهـة نظر الباحث عن الحقـيقة ومحور الـرواية الأصلى . فى الوقت الذى يموت فيه دون أن تتحدد لـه وجهة سواها . والجدل حول الموت والحياة والحرية والإرادة وغـيرها من المسائل التى أثارتهـا الرواية لايمكن بحال تناولها على هذا النحو الذى نرى فيه الإنسان شيئاً تافهاً لايستحق إلا الرثاء ، ضائعاً مظلوماً مهانا ، يعلن بين الفينة والأخرى ضعفه وانكساره وظلم الأقدار له .

***



مصادر ومراجع

١ - **الاتجاهات الأدبية فى العالم العربى الحديث** - أنيس الخورى المقدسى - دار العلم للملايين - بيروت سنة ١٩٥٢ م .

٢ - **اتجاهات الرواية العربية المعاصرة** د . السعيد الورقى - الهيئة المصرية العامة للكتاب - فرع الإسكندرية - سنة ١٩٨٢ م .

٣ - **أدباء القرن العشرين** - د . نبيل راغب - جـ ١- الهيئة العامة للكتاب - القاهرة سنة ١٩٧٨م.

٤ - **الأدب الرمزى** - هنرى بير - ت . هنرى زغيب - منشورات عويدات - بيروت سنة ١٩٨١ م .

٥ - **الأدب ومذاهبه** - د . محمد مندور - المعهد العالى للدراسات العربية - القاهرة سنة ١٩٥٥ م .

٦ - **أركان القصة** - أ . م . فورستر - ت . كمال عياد جاد - دار الكرنك - القاهرة سنة ١٩٦٠ م .

٧ - **أسلوبية الرواية (مدخل نظرى)** - حميد لحمدانى - منشورات دراسات : سال - الدار البيضاء سنة ١٩٨٩ م .

٨ - **البطل الإشكالى فى الرواية العربية المعاصرة** - محمد عزام - الأهالى للطباعة والنشر والتوزيع - دمشق سنة ١٩٩٢ م .

٩ - **بناء الرواية** - أدوين موير - ت . إبراهيم الصيرفى - الدار المصرية - القاهرة سنة ١٩٦٥ م .

١٠- **تطور الرواية العربية الحديثة فى مصر** - د . عبد المحسن طه بدر - دار المعارف - القاهرة سنة ١٩٦٣م.

١١ - **تعريف بالرواية الأوربية** - د . سيد حامد النساج - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة سنة ١٩٨١م.

١٢ - **دراسات تمهيدية فى الرواية الإنجليزية المعاصرة** - رمسيس عوض - دار المعارف بمصر - بدون تاريخ .

١٣- **الرجل الذى باع رأسه (قصة)** - د . يوسف عز الدين عيسى - دار المعارف - القاهرة سنة ١٩٧٩م

١٤ - **الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر**-د . محمد فتوح أحمد - ط٣ - دار المعارف - القاهرة سنة ١٩٨٤م.

١٥ - **الرمزية فى الأدب العربى** - د . درويش الجندى - مكتبة نهضة مصر - القاهرة سنة ١٩٥٨م.

١٦ - **الرمزية والأدب العربى الحديث** - أنطون غطاس كرم - دار الكشاف - بيروت سنة ١٩٤٩ م .

١٧ - **الرمزية والسيريالية فى الشعر الغربى والعربى**- إيليا حاوى - ط١ - دار الثقافة - بيروت سنة ١٩٨٠م.

١٨ - **الرواية العربية (مقدمة تاريخية ونقدية)** - روجر آلن - ت . حصة منيف - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت سنة ١٩٨٦ م .

١٩ - **سحر الرمز (مختارات فى الرمزية والأسطورة)** - مقاربة وترجمة د . عبد الهادى عبد الرحمن - دار الحوار للنشر والتوزيع - اللاذقية سنة ١٩٩٤ م .

٢٠ - **فن الشعر** - د . إحسان عباس- ط٢ - دار الثقافة - بيروت سنة ١٩٥٩م.

٢١ - **فن القصة** - د . محمد يوسف نجم - دار بيروت للطباعةوالنشر - بيروت سنة ١٩٥٥ م .

٢٢ - **فن كتابة القصة** - حسين القبانى - الدار المصرية للتاليف والترجمة - القاهرة سنة ١٩٦٥ م .

٢٣ - **فى الأدب والنقد** - د. محمد مندور - دار نهضة مصر للطباعة والنشر - القاهرة سنة ١٩٧٨م .

٢٤ - **فى النقد العربى والمذاهب الأدبية** - إشراف د . محمد مصطفى هدارة - الإسكندرية سنة ١٩٨٤م.

٢٥ - **القصة تطوراً وتمرداً** - يوسف الشارونى - الهيئة العامة لقصور الثقافة - القاهرة سنة ١٩٩٥م.

٢٦ ـ **القصة فى الأدب الإنجليزى** من بيولف حتى فينجانزويك ـ د . طه محمود طه ـ الدار القومية للطباعة والنشر ـ القاهرة سنة ١٩٦٦م.

٢٧ ـ **ليلة العاصفة** (مجموعة قصصية) ـ د . يوسف عز الدين عيسى ـ كتاب اليوم (العدد٢٢٥) ـ القاهرة سنة ١٩٨٤م .

٢٨ ـ **مذاهب الأدب : معالم وانعكاسات** جـ٢ الرمزية ـ د . ياسين الأيوبى ـ المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ـ بيروت سنة ١٩٨٢ م .

٢٩ ـ **المذاهب الأدبية الكبرى فى فرنسا** ـ فيليب فان تيجم ـ ت . فريد أنطونيوس ـ منشورات عويدات ـ بيروت سنة ١٩٦٧ م .

٣٠ ـ **من اصطلاحات الأدب الغربى** ـ د . ناصر الدين الحانى ـ دار المعارف ـ القاهرة سنة ١٩٥٩ م .

٣١ ـ **نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة** ـ د . نبيلة إبراهيم ـ مكتبة غريب ـ القاهرة ـ بدون تاريخ .

٣٢ ـ **الواجهة** (رواية) ـ د . يوسف عز الدين عيسى ـ دار المعارف ـ القاهرة سنة ١٩٨١م.

٣٣ ـ **نظرية الأدب** ـ أوستن وارين ورينيه ويليك ـ ت . محيى الدين صبحى ـ دمشق سنة ١٩٧٢ م .

* **مراجع أجنبية :**

1 - **Aspects of the novel** : E. M. Forster, London 1947 .

2 - **The Heritage of Symbolism,** Macmillan & Coy: Bowra (C. M.), London, 1959 .

3 - **The Lit erary Symbol** : Tindall (W. Y.), Columbia Universty Press New York , 1955 .

4 - **The Rise of the novel** : I. Watt, California 1957 .

5 - **Symbolism and Belief** : Bevan (Edwyn), Beacon Hill,Boston .

6 - **The Smbolist Aesthetic in France** : Lehmann (A. G.) , Oxford 1950 .

* **دوريات :**

١ ـ الأديب (مجلة) ـ الجزء التاسع ـ بيروت سنة ١٩٤٢م .[**الشعر الرمزى ـ مقال لنقولا فياض**]

٢ ـ الأديب (مجلة) الجزءالتاسع عشر بيروت سنة ١٩٤٤م . [**فلسفة الأدب الرمزى ـ مقال لعبدالله عبد الدائم**] .

٣ ـ الأمة (مجلة) ـ العدد ٣٥ ـ سنة ١٩٨٣م . [**الرمز فى أدبنا المعاصر ـ مقال للدكتور نجيب الكيلانى**] .

٤ ـ أمواج (مجلة) ـ العدد ١٢ ـ الإسكندرية سنة ١٩٨١م .[**حوار مع الدكتور يوسف عز الدين عيسى أجراه السيد الهيبان**]

٥ ـ الرسالة (مجلة) ـ العدد ٢٥٠ ـ القاهرة سنة ١٩٣٨م . [**المذهب الرمزى ـ مقال لزكى طليمات**] .

٦ ـ فصول (مجلة) ـ المجلد الثانى ـ العدد الثانى ـ القاهرة سنة ١٩٨٢م.[**الرواية وفن القص**].

٧ ـ الكتاب (مجلة) ـ القاهرة ـ يناير سنة ١٩٤٣م .[**المدرسة الرمزية ـ مقال لعباس محمود العقاد**].



المحتوى